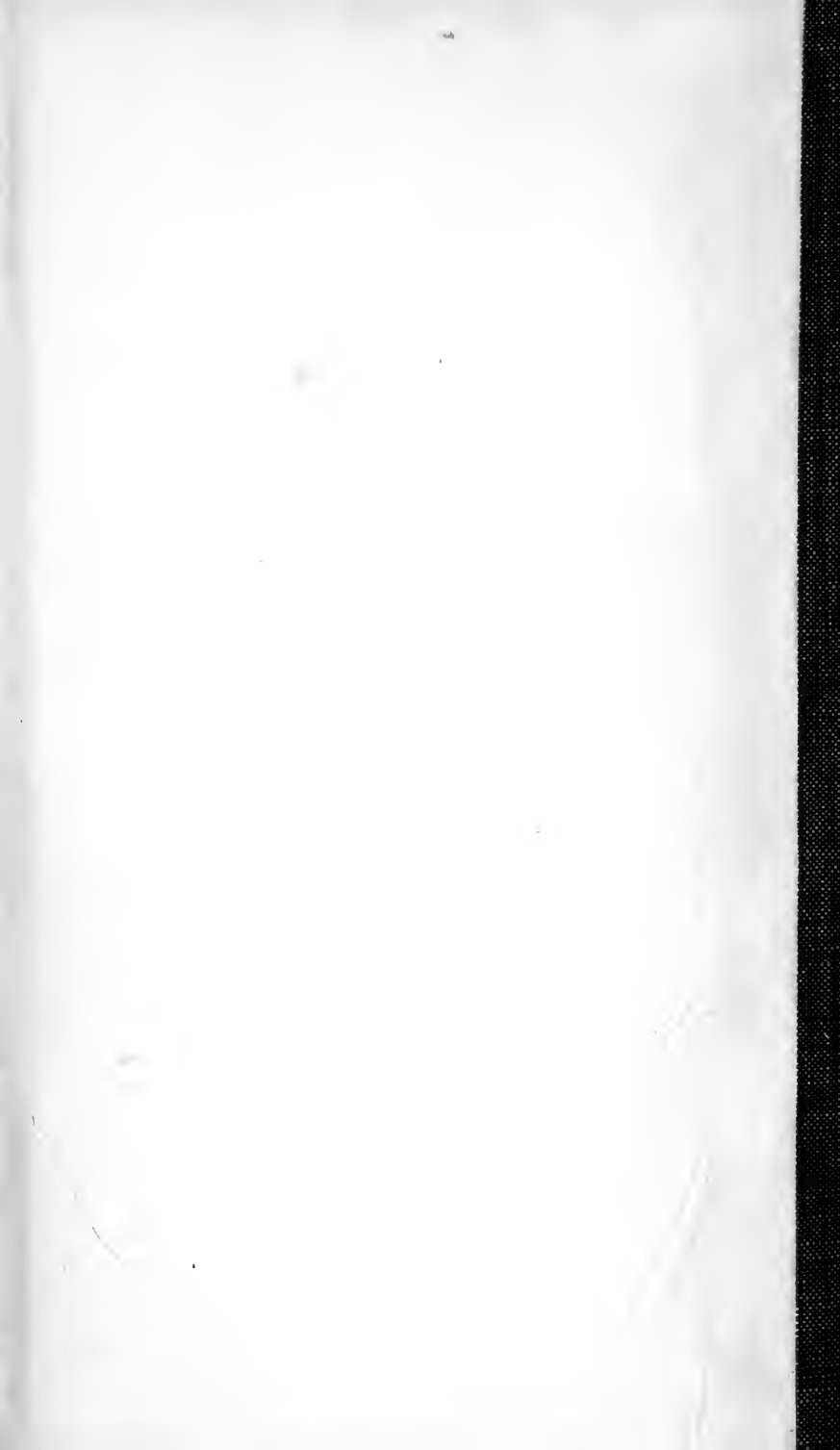


UNIV. OF  
TORONTO  
LIBRARY







Digitized by the Internet Archive  
in 2010





REVUE

DES

COURS ET CONFÉRENCES



171101.  
R

TRENTE-TROISIÈME ANNÉE. — PREMIÈRE SÉRIE.

---

Année scolaire 1931-1932

---

# REVUE DES COURS

ET

# CONFÉRENCES

PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION DE

**FORTUNAT STROWSKI**

Membre de l'Institut  
Professeur à la Sorbonne



285246  
4.4.33

PARIS  
ANCIENNE LIBRAIRIE FURNE  
**BOIVIN & C<sup>ie</sup>, ÉDITEURS**  
3 et 5, rue Palatine (VI<sup>e</sup>)

---

Tous droits de traduction et de reproduction réservés.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO



CHICAGO, ILL.



---

REVUE BIMENSUELLE  
DES  
COURS ET CONFÉRENCES

DIRECTEUR : M. FORTUNAT STROWSKI,

*Membre de l'Institut,*

*Professeur à la Sorbonne.*

---

De l'Ironie dans les Tragédies de Racine

*Travail d'École Normale (Année 1889-1890)*

par M. Léon BRUNSCHVIG,

avec les corrections de Ferdinand BRUNETIÈRE (1).

---

[Ferdinand Brunetière, que Georges Perrot avait eu l'heureuse initiative de donner comme successeur à Carlaull et comme collègue à de la Coulonche pour l'enseignement de la littérature française à l'École Normale Supérieure, y développait des vues sur l'évolution des genres qui ouvraient de larges perspectives à l'histoire et à la critique. En même temps il exerçait une influence remarquable, dans la direction des travaux que devaient faire les élèves des diverses sections pendant les deux premières années d'École, par l'originalité des sujets qu'il leur proposait, par l'exactitude pénétrante et rigoureuse de ses appréciations. C'est de quoi témoignent, croyons-nous, les pages qui nous sont communiquées par M. Léon Brunschvicg et que nous reproduisons telles qu'elles ont été écrites, avec les annotations marginales de Brunetière reportées en notes].

I

L'ironie, disent nos anciens traités de rhétorique, est une figure de style par laquelle on dit une chose afin d'en faire en-

(1) Nous mettons en note les annotations et les corrections de Ferdinand Brunetière.

tendre une autre, toute contraire à la première. Dans les remarques sur *Médée* qui ouvrent son *Commentaire sur Corneille* (Éd. Beuchot, t. XXXV, 1829, p. 23), Voltaire essaye de montrer quel en est l'emploi dans la tragédie, et le premier exemple qu'il en cite est précisément emprunté à cette tragédie d'Alexandre où commence à se dessiner le caractère du théâtre de Racine, où déjà s'affirme à (1) quelque degré l'originalité de son génie. Axiane accueille en ces termes Taxile qui, trahissant Porus, vient d'assurer la victoire définitive d'Alexandre :

Approche, puissant roi,  
Grand monarque de l'Inde, on parle ici de toi.....

A diverses reprises (cf. III, 11), Axiane, sûre de sa force, puisque Taxile l'aime, se fait un jeu de lui déclarer (2) tout le mépris qu'elle a pour sa lâcheté, tout l'amour qu'elle a pour Porus, l'encourageant, s'il veut lui inspirer la même affection, à montrer d'abord le même courage (3). Comme elle aime à laisser paraître l'héroïsme et la fierté de ses sentiments, comme elle a cette vertu un peu crue (4) qui caractérisait les héroïnes de Corneille, elle se plaît à écraser Taxile de son dédain, elle se sert contre lui de l'ironie, comme d'une arme extrêmement élégante, c'est son procédé favori, elle l'affecte (5), et on sent que le jeune auteur est tout heureux d'en user, comme du plus délicat raffinement de style.

Et à ce compte, il a raison ; s'il est vrai de dire que le style est ce qu'on ajoute aux mots, le droit de propriété que l'esprit acquiert sur eux, en les soumettant à sa loi pour leur faire exprimer plus qu'ils ne disent par eux-mêmes, il n'y a pas de (6) façon de parler où se manifeste plus clairement que dans l'ironie l'indépendance de la pensée à l'égard des mots. Car précisément le propre de l'ironie, c'est d'user des mots de telle manière que par leur arrangement et leurs rapports réciproques, ils fassent entendre tout le contraire de ce qu'ils signifient à l'état isolé, par leur seule valeur individuelle : *les mots nous apparaissent alors baignés dans une atmosphère telle qu'ils ont abandonné leur sens primitif pour en révéler un tout opposé* (7). Dans l'ironie,

(1) *Se révèle en.*

(2) *Témoigner.*

(3) *Relisons-nous.*

(4) *Un peu rude et un peu déclamatoire.*

(5) *Qu'est-ce qu'elle affecte ? son procédé ?*

(6) *Il n'y a guère de.*

(7) *Assez bien vu, mais assez mal dit.*

la pensée se joue de son propre instrument, elle tire des mots ce qu'il semble qu'ils n'auraient pas pu donner, l'inattendu et presque l'impossible. Il y a dans l'ironie, comme une protestation (1) contre la convention qui lie une certaine expression à un certain mouvement de pensée, une façon de parler déterminée à un état déterminé de la pensée ; un effort de l'esprit contre ses propres créations et ses propres habitudes qui donne à tout ce qui se traduit au moyen de l'ironie un prix singulier et une remarquable portée.

Ainsi cette seule indication (2) que dans ses tragédies Racine a fait souvent usage de cette figure, mériterait dans une certaine mesure de fixer notre attention : elle nous permettrait d'ajouter un détail caractéristique au tableau du siècle où il a vécu, de la société pour laquelle il a parlé, de comprendre à quel degré éminent on y avait porté la culture de la pensée pure (3), et le souci de l'expression vraie. Et peut-être aussi, d'autre part, nous mettrait-elle en mesure de relier entre eux certains traits du caractère de Racine qu'on nous livre un peu épars, d'introduire une certaine unité dans la complexité de son esprit. A force de chercher, en effet, on a fini par trouver deux hommes dans Racine : d'abord une sorte de Virgile chrétien, le poète de *Bérénice* et d'*Esther*, toujours prêt à s'attendrir et à pleurer, Racine à Port-Royal, Racine à Saint-Cyr ; et puis, d'un autre côté, l'auteur des *Plaideurs*, de la *Lettre à l'Auteur des Hérésies imaginaires* et de la *Réponse aux apologistes*, l'ami de Boileau, de La Fontaine et de Chapelle, aiguissant ses épigrammes au cabaret d'Auteuil. Jamais homme ne fut à la fois si sensible à la raillerie, et si prompt à la riposte ; jamais homme ne mit au service de ses susceptibilités, un peu prompts parfois, une humeur si naturellement moqueuse ; ses ennemis s'en sont maintes fois aperçus et ses amis eux-mêmes en témoignent (4). « Dès qu'il n'est plus tragique, disait Boileau, il devient satirique, et quand il quitte son style, il me dérobe le mien. » (Ed. Mesnard, t. I, p. 106.) Or ce que nous trouvons d'ironie dans les tragédies de Racine nous donne ouverture (5) pour concilier et rattacher l'un à l'autre ces deux aspects d'un même esprit ; par ce que l'ironie contient à la fois de mépris et d'amertume, de railleur

(1) *Emancipation plutôt que protestation.*

(2) *Expression impropre : Ce seul fait.*

(3) *Mal dit.*

(4) B.

(5) ?

et de pathétique, elle nous montre soudés ensemble ces deux côtés du caractère de Racine, elle nous permet de les penser (1) dans leur unité.

Ainsi, alors même que l'ironie n'est considérée (2) que comme une simple façon de parler, l'emploi qu'en fait Racine, ne saurait nous demeurer indifférent ; il donnerait matière à d'intéressantes inductions sur la société contemporaine de l'auteur (3), comme sur son caractère personnel. Mais nous ne saurions en demeurer là. Dans une tragédie comme *Alexandre*, où il n'y a encore ni situation déterminée, ni caractère profondément marqué, l'ironie reste un procédé de style, extérieur à l'œuvre elle-même, un ornement appliqué du dehors ; on était donc fondé à l'étudier du dehors, dans une investigation superficielle, comme fait Voltaire et comme faisait l'ancienne rhétorique. Mais la tragédie de Racine, considérée dans son ensemble, exige une autre méthode, une *figure de style, en effet, n'existe pas en soi, elle ne devient elle-même que par rapport avec quelque chose autre qu'elle, qu'elle a pour mission de traduire, comme expression en un mot* (4) ; ce qu'il nous faudra donc étudier, c'est la relation d'influence réciproque qui lie le fond des choses et la forme du langage, la conception des choses que cette forme de langage nous révèle qui, considérée en elle-même, donne occasion à cette forme, et qui assigne à l'ironie sa portée et sa signification. Par là, on pourra espérer (5), approfondissant de plus en plus, par un progrès insensible de pensée, le concept (6) d'ironie avec toute l'extension qu'il tend à prendre dans l'esprit contemporain (7), marquant le rapport de plus en plus intime qui l'unit à la réalité des choses, de dégager ce dont l'ironie est le symbole et l'image, les sentiments dont elle est l'interprète, les situations qu'elle représente, les caractères qu'elle exprime.

Or, de sa nature, qu'est-ce que l'ironie ? Nous l'avons dit, c'est une façon de parler, infiniment polie et raffinée, le signe et le dernier progrès d'une pensée très cultivée. Par elle, on exprime d'une façon générale et détournée ce qu'il ne convient pas de dire d'une façon claire et franche, soit qu'on ne daigne pas, soit qu'on n'ose pas (8). *On dit ce qui n'est pas parce que ce*

1) *Pourquoi pas les voir.*

(2) *Ainsi donc, et quand on ne considérerait l'ironie.*

(3) *C'est ce que je n'ai pas bien vu.*

(4) *Un peu obscur cela.*

(5) *Dites qu'une figure est nécessairement la Psychologie.*

(6) *Pourquoi le Concept ?*

(7) *Et en*

(8) *B.*

qui est ne peut pas se dire (1). Dans certains cas, ce sera une manière fort originale et fort heureuse de sauver une situation, de laisser paraître un sentiment qu'on aural'air de trahir (2) sans le vouloir. Si la chose par elle-même est déplaisante ou répugnante, on la déguisera par la façon de la dire (3). Dans une société polie, on a une peur instinctive des mots violents et crus, le langage est un instrument de bienveillance et de douceur, né (4) pour rendre aimables les relations entre les hommes ; on ne veut pas, en apparence du moins, lui enlever ce caractère. Tout ce qui pourrait blesser l'interlocuteur par un coup droit lancé sans ménagement, nous blesserait nous-même : ce serait comme un aveu désagréable et maladroit ; et pour l'éviter on essaye de mettre ce que l'on ne veut pas dire, et que l'on veut faire entendre, à côté des mots, au-dessous d'eux dans une sorte d'obscurité souterraine, où le sentiment demeure tout entier à l'état latent, perçant à travers les paroles avec une indéfinissable énergie qui les pousse en quelque façon au delà d'elles-mêmes ; en un mot, on essaye de l'ironie (5). Prenons le cas le plus simple qui se présente à nous : Oreste vient au nom de tous les rois grecs demander à Pyrrhus la vie d'Astyanax ; la situation est assez embarrassante pour Pyrrhus : il ne veut pas confesser l'amour qu'il a pour Andromaque, il lui répugne de marquer trop nettement le peu de cas qu'il fait de la confédération des peuples grecs, et de son ambassadeur : alors il a recours à une raillerie très douce et très discrète :

La Grèce en ma faveur est trop inquiétée,  
De soins plus importants je l'ai crue agitée,  
Seigneur ; et sur le nom de son ambassadeur..... (I, II).

Pyrrhus est demeuré dans les termes d'une exquisite politesse, caractéristique des relations diplomatiques ; et pourtant dans d'imperceptibles nuances de style, il a bien exprimé ce qu'il voulait, aucun de ses sentiments n'a échappé à Oreste : il se moque des décisions qu'ont pu prendre les Grecs assemblés, et il le dit ; il sait pourquoi Oreste s'est chargé de l'ambassade, quel intérêt il y prend, et il le laisse entendre. En quelques mots il a dégagé sa position et il en a fait ressortir tous les avantages ;

(1) Voilà une phrase bien bizarre.

(2) Expression impropre, qui fait ici presque contresens.

(3) Est-ce bien de l'ironie, ceci ?

(4) Fait.

(5) Tout ceci ne serait pas mal s'il n'y manquait un degré encore de précision et surtout de netteté.

il a repris sa pleine indépendance pour discuter avec autorité les prétentions de la Grèce (1).

Plus délicate et plus troublante est la démarche que fait Pyrrhus auprès d'Hermione au quatrième acte d'*Andromaque*, si délicate et si troublante que dans le premier moment il ne cherche pas à dissimuler son embarras. Ce n'est pas qu'il n'ait pensé à user de l'ironie, mais le procédé lui a paru un peu risqué (2) et il aime mieux s'excuser à force de franchise :

Je ne viens pas, armé d'un indigne artifice  
D'un voile d'équité couvrir mon injustice... (IV, v).

Et, pourtant, sitôt qu'Hermione a parlé, c'est bien à cet « indigne artifice » que va recourir Pyrrhus ; on sent qu'il cherchait l'occasion de placer, comme on dit, son ironie (3), et qu'il est heureux de l'avoir trouvée, parce qu'il reconquiert par là les avantages de la position ; il met toute sa coquetterie à insister sur l'indifférence qu'Hermione a feinte, à bien lui faire comprendre que cette habileté prétendue est une faute de tactique, et que lui, Pyrrhus, en sait profiter pour se tirer d'affaire. Son embarras du premier moment s'est évanoui, et la défensive piteuse a fait place à une ironie agressive :

Je rends grâce au ciel que votre indifférence  
De mes heureux soupirs m'apprenne l'innocence...  
Il faut se croire aimé pour se croire infidèle...  
Je crains de vous trahir, peut-être je vous sers... (*ibid.*).

Rien de plus cruel, devant le désespoir d'Hermione, que cette ironie calme et triomphante ; elle l'exaspère (4), elle l'affole presque, jusqu'à lui faire perdre le souci de sa fierté, lui faire mettre à nu dans une nouvelle protestation d'amour le misérable secret de son cœur. Et plus tard lorsque Hermione, rendue à elle-même, repasse dans son esprit les détails de cette scène, c'est encore cette ironie froide qui revient en elle comme un souvenir sanglant :

Le cruel ! de quel œil il m'a congédiée... (V, 1).

Chez Pyrrhus l'ironie n'est encore qu'une attitude passagère

(1) *Bien, mieux dit.*

(2) *Évitez ce mot.*

(3) *Évitez aussi les formes familières dans un sujet comme le vôtre.*

(4) *Aussi l'exaspère-t-elle.*

comme la situation même dont elle est l'expression naturelle, un procédé utile pour nous (1) tirer d'un cas compromettant, un accident enfin ; mais plus vous vous exposerez à des situations de ce genre, plus vous heurterez dans vos actions les règles de la société humaine et la loi morale elle-même, et plus aussi cette façon de parler deviendra habituelle, et comme inséparable de vous ; elle entrera dans votre nature, elle deviendra vous-même (2).

Tel est précisément le cas de Néron. A travers les crimes qu'il commet Néron demeure, c'est un trait que Racine n'a pas manqué de relever, l'élève des rhéteurs ; il met au service de ses passions un langage subtil et raffiné ; à mesure qu'il s'initie aux corruptions de la décadence impériale, à mesure que son âme se décompose, sa parole acquiert plus d'élégance et de délicatesse, il met plus de soin à éviter les façons de dire qui pourraient choquer par leur violence et leur brutalité ; dans son langage Néron se respecte, et il semble qu'il respecte les autres (3).

Ce despote est un précieux, et la préciosité fait partie intégrante de son despotisme ; elle est le caractère distinctif de cette forme particulière de la tyrannie qu'on appelle le *Néronisme* (4), elle en fait la beauté spécifique ; aussi y tient-il comme au premier de ses titres, comme à l'œuvre de son génie propre. Il est un artiste, ainsi qu'il le répétera à l'heure de sa mort ; son talent qui est véritablement unique, c'est de garder, au milieu des plus grandes atrocités, le souci de bien dire, le goût de l'éloquence châtiée ; c'est d'éprouver en plein crime, devant Agrippine frémissante, devant Britannicus expirant, la jouissance de la beauté pure, la sérénité de « l'art pour l'art ». Telle est la saveur particulière de l'ironie dont use perpétuellement Néron : admirez avec quel dédain il sait écarter les conseils de Burrhus qu'il juge un peu indiscrets ; quelle déférence il semble avoir pour son vieux précepteur et comme la voix (5) du tyran résonne impérieusement dans ses moindres paroles (6) :

Je vous croirai, Burrhus, lorsque dans les alarmes...

Mais, croyez-moi, l'amour est une autre science,  
Burrhus, et je ferais quelque difficulté,  
D'abaisser jusque-là votre sévérité.

Adieu. Je souffre trop, éloigné de Junie (III, 1).

(1) *Se.*

(2) *Bien.*

(3) *Bien.*

(4) *Je ne la connaissais pas.*

(5) *Cependant comme l'accent...*

(6) *Liez donc vos phrases.*

Par ces derniers mots, il montre à Burrhus ce que valent ses conseils et ce que pèse son crédit ; par une raillerie froide il lui donne le moyen de mesurer lui-même sa propre influence.

Et cette science de l'ironie, Néron va la déployer contre tous ceux qui l'entourent, qui le gênent comme des témoins de ses crimes, ou des accusateurs, contre Britannicus, contre Junie, et même contre Agrippine, qui seule lui imposait encore. Après le long réquisitoire que sa mère prononce contre lui, au quatrième acte, l'accablant des titres qu'elle possède à sa reconnaissance, et de son ingratitude, avec quelle désinvolture, quelle mollesse et quelle négligence affectée, il répond ces quelques mots :

Je me souviens toujours que je vous dois l'empire  
Et sans vous fatiguer du soin de le redire,  
Votre bonté, Madame, avec tranquillité,  
Pouvait se reposer sur ma fidélité.  
Aussi bien ces soupçons, ces plaintes assidues... (IV, 11).

Le charme est rompu : Néron a brisé (1) cette mystérieuse influence qu'Agrippine avait conservée jusque-là ; il s'est essayé à la résistance, et il y a réussi. Toute l'éloquence et toute l'émotion de sa mère ont échoué devant son indifférence tranquille et railleuse. C'est qu'aucun sentiment humain ne peut aller contre ce souci de l'artiste épris de lui seul (2), tout occupé d'observer sa contenance et son geste. Dès que Néron a osé se servir, à l'égard d'Agrippine, de cette arme si cruelle et si blessante de l'ironie, il se sent vainqueur, il est sûr de sa force, il peut paraître céder aux réclamations de sa mère, et lui accorder tout ce qu'elle demande.

En effet, lorsque Agrippine devant le cadavre de Britannicus accuse Néron de l'avoir empoisonné, Néron n'a-t-il pas encore recours à ce procédé ?

Moi ! voilà les soupçons dont vous êtes capable.  
Il n'est point de malheur dont je ne sois coupable,  
Et, si l'on veut, Madame, écouter vos discours,  
Ma main, de Claude même, aura tranché les jours (V, v1).

L'ironie est cette fois un peu plus grossière (3), plus impatiente, plus cruelle ; dans une pareille circonstance, elle achève bien,

(1) *S'est soustrait à ... échappe à.....*

(2) *Je ne vois pas bien la liaison de cette observation avec ce qui précède.*

(3) *Non, pas grossière, mais cruelle.*



semble-t-il, de caractériser Néron. Il y eut un temps même, dans la période de naïveté aiguë que dut traverser le romantisme (1), où cette virtuosité remarquable dans le cynisme faisait l'admiration de nos écrivains; ils s'étaient épris de Néron, dont ils avaient imaginé de faire le type parfait du « dandy », et l'un des traits caractéristiques de ce « dandysme », c'était précisément cette perpétuelle et froide ironie qui donnait au crime son charme esthétique et sa grâce.

Mais si « dandy » que soit Néron, il s'arrête interdit (2) devant la colère de sa mère, incapable de soutenir plus longtemps son propre personnage; à ce moment critique, c'est Narcisse qui relève en quelque sorte le drapeau de l'ironie (3); il n'est pas un artiste, Narcisse; mais sous les raisons politiques de la mort de Britannicus qu'il prétend faire accepter d'Agrippine, comme on sent cette supériorité qu'a la force, en possession du fait accompli, sur les réclamations que le droit essaye de faire valoir. A quoi bon se perdre en récriminations puérides et vaines? il faut se soumettre, et de bonne grâce, cela profite davantage. La volonté du maître doit nécessairement être exécutée; il sera bon de croire que le bien c'est ce qu'il a voulu, et le mal, ce qu'il n'a pas voulu:

Laissez les pleurs, Madame, à vos seuls ennemis.  
Qu'ils mettent ce malheur au rang des plus sinistres... (V, vi).

Mais en même temps que l'ironie démontre tout ce qu'il y a de ridicule et d'inutile dans les réclamations d'une raison morale contre le fait accompli, elle peut jouer un rôle tout différent, et en apparence tout opposé, elle peut s'attacher, au nom du droit, de la loi morale à faire ressortir tout ce qu'il y a d'odieux dans le fait accompli. Le mouvement de pensée est tout contraire; le procédé de l'esprit, le mécanisme du raisonnement demeure le même. Il s'agit encore ici, pour caractériser un fait particulier, d'énoncer une loi générale, celle par exemple sous laquelle rentrent tous les faits proprement moraux, d'où est naturellement exclu, par la définition qu'on en donne, le fait dont on veut parler, qui brise en quelque sorte le cadre de la loi morale (4). C'est une espèce de raisonnement par l'absurde; ou si, pour exprimer ce qu'il y a de plus secret et de plus compliqué dans

(1) Hélas ! et depuis lors aussi.

(2) *Evilons ces rimes.*

(3) *Je n'aime guère la métaphore.*

(4) *Même observation que plus haut. Il manque à vos formules un degré de netteté de plus.*

les procédés de l'esprit humain, on consent à se servir de termes un peu techniques et même un peu barbares, c'est un syllogisme hypothético-disjonctif (1) dont la première branche seule, celle qui contient l'hypothèse à écarter, est explicitement énoncée ; la seconde, celle qui conclut par l'affirmative, reste sous-entendue (2). Ainsi, sous cette double forme, l'ironie demeure une même figure de pensée, mise au service d'une passion toute contraire ; elle devient inverse d'elle-même, sans changer de nature. Cette même ironie dont Néron vient d'user à l'égard d'Agrippine, Agrippine la retourne contre Néron ; elle s'appuie sur l'idée de la reconnaissance que lui doit son fils, et elle en développe toutes les conséquences, afin d'écraser Néron ; et plus Néron s'avance dans le crime et dans l'ingratitude, plus elle l'accable de son orgueilleuse ironie. En elle revit toute la fierté de sa race ; elle se souvient de son empire passé, de l'influence toute-puissante qu'elle a exercée durant les premières années du règne de Néron, et qui est bien légitime à ses yeux, puisque c'est elle qui a donné le trône à Néron, afin qu'il devienne l'instrument de son ambition. Et Néron a beau se jouer d'elle, l'écarter de plus en plus du pouvoir, gouverner au gré de ses caprices personnels, Agrippine garde avec lui, tout aussi bien qu'avec Burrhus, son orgueil d'autrefois ; tout ce qu'est Néron, il l'est par elle ; c'est grâce à la force qu'il a reçu d'elle, qu'il a su la dompter et l'écraser ; jusque dans l'écroulement de son ambition se révèlent la profondeur et la puissance de ses desseins ; c'est son ouvrage seul qui pouvait la détruire (3). Et par là s'expliquent cette fierté singulière, cette hauteur méprisante, qui se mêlent à son amertume ; son ironie est de plus en plus âcre, à mesure que Néron développe la série de ses crimes, jusqu'à ce cri final, cri de désespoir et de menace, où éclatent à la fois la douleur de la mère indignement trompée, et l'orgueil de l'impératrice à jamais détrônée :

Poursuis, Néron, avec de tels ministres..... etc... (*ibid*).

D'une nature semblable, avec sa nuance particulière, est l'ironie où s'enhardit Britannicus lui-même ; c'est du haut des droits que lui donnait au trône sa naissance, de sa « légitimité », qu'il descend pour accabler le pouvoir suprême que possède

(1) *Oh ! oh ! Racine ! hypothético-disjonctif ! .... la première branche !....*

(2) *Et « une branche » sous-entendue « encore ».*

(3) *Bien.*

Néron, avec cette supériorité morale que donnent la douleur et la défaite sur le bonheur et le triomphe insultants (1), il ne revendique pas son droit contre la force, mais il ne manque jamais de le constater, et cela suffit à désespérer (2) Néron. La scène du troisième acte est caractéristique à cet égard : Britannicus se trouve tout d'un coup en présence de son ennemi, sa haine accrue encore par une rivalité d'amour. Néron, qui l'a dépouillé du trône impérial, vient d'enlever Junie, sa fiancée. Que va dire Britannicus ? Est-ce que tout ce qu'il y a de mépris et de haine enfoncés (3) dans son cœur ne va pas remonter à ses lèvres, exalté (4) et exaspéré dans ce moment ? Est-ce qu'il ne va pas se livrer à une sorte de déclamation effrénée, où ses sentiments vont se déchaîner sans frein, sans mesure, sans réserve, comme qui cherche à épuiser et à satisfaire par la violence de ses paroles la violence de ses passions ? N'aurons-nous pas, en un mot, une tirade dans le goût de celle-ci :

Ecoutez : Votre père a fait mourir le mien,  
 Je vous hais. Vous avez pris mon titre et mon bien,  
 Je vous hais. Nous aimons tous deux la même femme,  
 Je vous hais, je vous hais — oui, je te hais dans l'âme.

(*Hernani*, II, III ?)

Ce souvenir et cette comparaison nous permettent d'apprécier l'originalité, ou mieux, la particularité du procédé qu'emploie Racine. Néron surprend Britannicus aux genoux de Junie, dont il s'est attribué l'amour de par un décret de la puissance impériale. Mais au lieu d'un long « couplet » à la don Ruy Gomez, il se contente d'un sarcasme spirituel et féroce à la fois, et qui doit faire trembler :

Prince, continuez ces transports si charmants... (III)

Mais Britannicus ne tremble pas. Néron à ses yeux n'est que « Domitius » ; il a, lui aussi, son ironie, il la tire comme on tire une épée pour un duel, et le combat se poursuit à coup de répliques brèves et incisives. Mêlant la menace à la raillerie, Néron veut écraser son rival de sa toute-puissance ; et Britannicus, fils de Claude et fiancé de Junie, humilie à son tour Néron, dans sa toute-puissance et dans son amour : la bassesse de son origine,

(1) *Bien.*

(2) *Vous voulez dire exaspérer.*

(3) *Accumulés.*

(4) *A quoi se rapporte exalté ?*

la honte de son usurpation, l'insuccès de son amour, les moyens grotesques et vils qu'il emploie pour y réussir, il lui dit tout, et il sort vainqueur du duel. Mais, si violente qu'ait été la lutte, les formes ordinaires à ce genre de combat ont été observées, les règles ont été suivies ; la rage de Néron a été une rage contenue, l'empirement de Britannicus a été un empirement mesuré. La violence de leur haine est toujours restée dans la pénombre, et pour ainsi dire sous-entendue, donnant seulement un accent particulier à l'ironie de leur langage.

Or (1), ce procédé n'est-il pas un peu trop artificiel et n'est-ce pas la façon de Hugo qui est ici la façon de la nature (2) ? Voilà ce qu'ont dit, ce qu'ont cru aussi, très probablement, les romantiques. Ce qu'il y a de sûr, à notre sentiment, c'est que si l'on ne veut pas se faire de la nature une idée arbitraire et exclusive à la manière de Rousseau, si l'on consent à remarquer (3) la vérité de cette observation presque naïve que tout ce qui a existé un jour dans l'histoire, tout ce qui a été réel à un moment déterminé, dans une société donnée, manifeste à sa façon (4) la nature de l'homme, l'ironie apparaîtra comme un procédé qui n'est pas moins naturel que l'autre ; dans le cas particulier de Racine, elle le serait même davantage, car elle reflète ce que le poète pouvait représenter avec le plus de vérité et de naturel, je veux dire la société qui vivait autour de lui. On peut bien croire que ce qu'il y aurait eu de plus naturel, dans la nature naturelle (5), c'est une lutte à bras le corps entre les deux rivaux ; mais le procédé de Racine, c'est de nous montrer un combat d'ironie. L'effet en sera-t-il moins grand ? Non, assurément, si l'on suppose les spectateurs de Racine, tels qu'ils étaient autrefois, tels qu'ils devaient être encore, élevés dans un merveilleux raffinement de pensée (6), habiles à saisir dans une légère nuance de style l'expression d'un sentiment profond. Pour ceux-là il y avait dans cette passion qui semble se contredire elle-même, dans l'ironie, quelque chose d'étouffé, de vibrant, où l'on sent l'être humain ébranlé tout entier dans chacune de ces paroles qui paraissent si mesurées, si compassées. L'effort que font les passions alors qu'elles sortent de l'ordre habituel des

(1) *Mais.*

(2) *Conforme à la nature.*

(3) *Admet.*

(4) *Sans doute ; sauf à nous à juger cette façon.*

(5) *Oui bien, mais où est votre « nature naturelle » ?*

(6) *N'exagérez rien dans ce sens.*

choses, pour rentrer en quelque sorte, malgré elles, dans le cadre de la vie commune et pour s'y exprimer (1), en fait ressortir avec une énergie singulière la force et la violence, à mesure qu'il se traduit dans chacun des détails de style. Et alors nous pouvons nous passer des grands mots et des grandes tirades : les effets extraordinaires ne seraient plus de mise avec nous, ils gêneraient toute notre émotion. L'idéal de l'art, ce n'est point du tout de nous représenter une passion, symboliquement, pour ainsi dire, par la multiplicité de ses effets extérieurs, mais de nous la faire sentir directement, en elle-même, dans son intensité concentrée (2) ; et c'est par là que se caractérise le génie d'un Racine. S'il est vrai, en effet, que la force d'un coup, asséné se mesure bien moins au mouvement du bras qui l'assène, qu'à la sensibilité de celui qui le reçoit (3) ; quel jeu de scène aura plus de portée que cette gradation savante que Britannicus met dans l'insulte ? Lorsque Britannicus aura ainsi écrasé Néron devant Junie, lorsqu'il aura humilié en lui l'usurpateur insolent, l'amant lâche et rebuté, féroce et ridicule, il sera définitivement condamné, son ironie triomphante sera comme son arrêt de mort.

Et, pour achever de montrer à quel point Racine avait compris tout ce qu'il y avait de blessant et de cruel dans cette ironie froide et pénétrante, il faut remarquer ces vers où nous saisissons une sorte d'aveu, une remarque personnelle de l'auteur. C'est à l'endroit le plus pathétique d'*Iphigénie*. Agamemnon vient réclamer sa fille qui tarde au sacrifice. A sa vue Clytemnestre dit à la confidente :

Il vient : sans éclater contre son injustice,  
Voyons s'il soutiendra son indigne artifice.

Cela signifie clairement : usons avec Agamemnon d'un langage qui accroisse en lui le sentiment et la honte de son crime, qui soit un digne châtiment de sa conduite. Et dès qu'Iphigénie paraît, elle s'écrie avec une ironie que nous traiterions de macabre (4) :

Venez-vous, ma fille ; on n'attend plus que vous.  
Venez remercier un père qui vous aime, (IV, IV).

(1) *Bien.*

(2) *Je n'entends très bien, ni ce « symboliquement », ni cette « intensité concentrée. »*

(3) *Mais le bras y est bien de quelque chose aussi.*

(4) *J'aimerais mieux un autre mot.*

A ces mots Agamemnon demeure confondu :

Que vois-je ? Quel discours ! (*ibid.*).

Il a compris et il courbe la tête, défait et silencieux. Cette ironie qui l'accable, c'est lui-même qui se l'est attirée ; et, quelque parti qu'il prenne, il ne pourra s'y soustraire. Ou il agira en roi, et les sarcasmes de Clytemnestre s'abattront sur lui ; ou il agira en père, et il s'exposera aux railleries d'Ulysse et d'Achille (I, II, III), qui lui reprocheront ses incertitudes et ses lenteurs, la défaillance du commandement suprême dont il a assumé la charge. Ce qui donne à cette ironie son caractère, ce qui en fait l'intérêt et la force dramatique, c'est qu'elle n'est nullement une façon de parler, mais qu'elle tient aux choses, qu'elle en représente le fond. Ce n'est pas un procédé de style, c'est le style lui-même, c'est-à-dire l'image nette et précise de la réalité. La contradiction insurmontable que nous signalions dans la situation d'Agamemnon se traduit et se reflète, d'elle-même dans l'ironie du langage, à ce point qu'elle entraîne, malgré lui, Agamemnon à l'ironie (1). Voilà pourquoi il y a tant d'émotion dramatique dans ce mot d'Agamemnon, parlant à Iphigénie du sacrifice solennel qu'on prépare :

Vous y serez, ma fille (II, II).

C'est qu'ici l'ironie d'Agamemnon (2) n'est pas une ironie de mots, mais essentiellement une ironie de chose, une ironie extérieure et supérieure à l'individu, une ironie objective, une ironie vivante qui se développe d'elle-même, qui par une sorte de nécessité logique entraîne l'ironie dans le langage des personnages, en vertu de la contradiction qui résulte de la situation où ils sont placés (3). Ils ne sont pas les auteurs de l'ironie, ils n'en sont que les instruments, ou, pour mieux dire encore, ils en sont les victimes. Tel était le cas d'Agamemnon ; tel serait aussi, à un point de vue un peu différent, le cas dans les pièces religieuses, des impies, de ceux qui se mettent en révolte contre la volonté divine, qui essayent de réaliser leurs désirs, d'arriver au terme de leurs efforts, malgré Dieu, contre Dieu, alors que Dieu est tout, que de lui seul réside la fortune des choses humaines. C'est par

(1) *Bien.*

(2) *Je crois toutefois qu'ici c'est autre chose que de l'ironie.*

(3) *Lourd, lourd, trop de philosophie dans l'expression.*

cette contradiction qu'Aman est tourné en dérision par Mardochée et par Esther, qu'il devient le jouet de leurs railleries. Invinciblement, malgré lui, se retournent contre son orgueil les inventions de son orgueil. Il y a là quelque chose qu'ils ne comprennent pas, ceux qui ne connaissent pas Dieu. Et c'est pourquoi Joad et Mardochée les bravent dans leur langage ; ils sentent au-dessus d'eux un être supérieur qui les élève à lui, et c'est de cette hauteur qu'ils accablent l'impie. C'est Dieu qui est pour eux, et sa divinité s'exprime par leur bouche ; c'est Dieu qui leur prête en quelque sorte son ironie. Car le Dieu de la Genèse est le Dieu de l'ironie, Pascal en avait fait la remarque dans sa *Onzième Provinciale*, et Racine ne manque pas de la relever dans sa *Lettre à l'auteur des Hérésies imaginaires*. Etant à la fois le Très Fort et le Très Juste, il a beau jeu à se railler des hommes, inexistants à ses yeux ; il est, comme dirait, si vous voulez, quelque disciple de M. Renan, l'Ironique invisible, et c'est la manifestation, le développement de cette haute ironie qui fait le sujet d'*Esther*, et plus encore celui d'*Athalie*. Toujours et partout, Athalie sera la victime de cette ironie ; c'est Dieu qui la fait agir, qui inquiète son esprit par un songe troublant, qui fait souffler sur elle un vent d'erreur et de folie ; même il amollit son cœur pour mieux la perdre ; afin qu'elle rencontre plus sûrement le châtiment de ses crimes et de ses impiétés, il faudra que la pitié entre dans son âme, que le petit Joas la touche, qu'émue de compassion elle consente à suspendre sa vengeance et à entrer dans le temple des Juifs.

Mais il est facile de voir qu'ainsi comprise, l'ironie n'est plus une forme accidentelle de pensée qui se présente à un moment déterminé, dans des cas singuliers, ou même extraordinaires, elle apparaît comme l'expression de la loi des choses, de cette loi universelle et nécessaire, qui régit le monde, ou, pour employer le mot qui est en quelque sorte consacré dans la tragédie, comme l'expression de la fatalité. Car le propre de la fatalité c'est d'être une contradiction qui se développe logiquement, qui se réalise en acte. c'est elle qui a mis en l'homme l'éternelle aspiration à la jouissance et à la joie, afin de le frustrer et de le désespérer éternellement ; tout son programme tient en trois mots : faire croire pour faire nier, faire aimer pour faire souffrir, faire vivre pour faire mourir (1). Et voilà pourquoi, chez Racine

(1) Sans doute, mais prenez garde qu'avec cette dialectique, il n'y a rien que vous ne puissiez presqu'àussi bien transformer en loi des choses.

en particulier, l'instrument de la fatalité, c'est l'amour : Le Dieu (1) impitoyable qui a mis au cœur de Phèdre une passion irrésistible, et qui lui a inspiré en même temps une pudeur presque chrétienne, afin de joindre à l'angoisse d'être rebutée le remords qui déchire l'âme, c'est Vénus. L'amour, en effet, porte en lui sa propre contradiction ; il y a dans son essence intime un principe de souffrance et de mort, qu'il développe en raison même de sa fécondité (2). Car ce en quoi consiste l'amour, c'est que l'individu, se connaissant trop bien pour attendre son bonheur de lui-même, l'a placé dans autre chose que soi. La fatalité a déposé en lui un irrésistible besoin d'être heureux, et il a suspendu ce désir à un être qui n'est pas lui, mais qui est faible comme lui, et périssable également, qui met d'ailleurs tout ce qu'il pourrait avoir de force et de vie à poursuivre de son côté les intérêts de son propre égoïsme, que celui qui aime suppose nécessairement acquise et accomplie, alors qu'en réalité elle ne peut avoir lieu que par un consentement qui ne dépend pas de lui. Ainsi l'homme aimera toujours afin d'être heureux, et toujours il sera malheureux d'avoir aimé. C'est cette contradiction placée à la base de l'amour, renfermée dans sa définition, qui se traduit dans le langage par l'ironie, qui fait que l'amour est en quelque sorte le champ de l'ironie. Aussi est-ce par l'amour que, chez Racine, se manifeste surtout cette oppression de la fatalité, c'est elle qui enverra (3) dans le cœur de ses personnages un amour qui ne peut être satisfait, c'est elle qui accroîtra la violence du désir à mesure qu'elle en diminuera les chances de réalisation. Il y a dans cette œuvre de la fatalité une ironie intime et profonde qui à tout moment se révélera dans le développement des caractères, et qui par suite rejaillira sur le style lui-même.

(A suivre.)

(1) *Dites la Déesse.*

(2) *Sans doute et l'appétit aussi et la vie aussi et tout ce que vous voudrez.*

(3) *Mellra.*

---



# Chronologie du romantisme

(1804-1830)

Cours de M. René BRAY,  
Professeur à l'Université de Lausanne.

---

## I

### Les premières controverses (1804-1815).

Il n'est pas très facile de fixer la date à laquelle aurait commencé le mouvement romantique. Le mot « romantique » remonte au xvii<sup>e</sup> siècle, mais ne prend qu'au xix<sup>e</sup> son acception actuelle ; le mot « romantisme » apparaît plus tardivement. Le xviii<sup>e</sup> siècle a connu des états d'âme que nous appelons romantiques. Mais quand la littérature a-t-elle quitté la route classique pour s'engager sur le chemin romantique ? Surtout, quand a-t-on commencé à prendre conscience de ce changement de direction ? C'est ce qu'il est fort difficile d'apercevoir.

Le changement fut progressif et lent. Longtemps le romantisme apparut comme un simple genre poétique ou dramatique à l'intérieur d'une littérature qu'on ne pouvait pas ne pas concevoir comme classique, tout entière classique. Il n'y avait pas d'opposition entre classicisme et romantisme. Le drame bourgeois était venu s'adjoindre à la tragédie, la poésie descriptive aux autres genres poétiques ; le drame romantique ou la poésie romantique n'étaient considérés que comme des innovations semblables à celles de Diderot et de Delille.

Pourtant quelques esprits étaient plus perspicaces. Ils découvraient ou du moins devinaient des oppositions, qui pour les autres étaient encore secrètes. Partisans ou adversaires de la nouveauté, ils encourageaient ou condamnaient l'hérésie. Les origines du mouvement romantique sont faites de ces encouragements ou de ces condamnations. Rares d'abord, dispersés, ces esprits se sont multipliés. De plus, ils sont devenus plus nets dans leurs affirmations. Ce qu'ils devinaient à peine, ils l'ont peu à peu découvert. Ce sont les manifestations publiques de leurs opinions qui constituent l'objet de cette étude.

La *Littérature* de M<sup>me</sup> de Staël, publiée en 1800, appartient-elle au mouvement romantique ? Je ne le crois guère. Si elle proclamé

« la perfectibilité de l'espèce humaine » en matière littéraire, c'est à la suite du xvii<sup>e</sup> siècle, de Godeau, de Perrault. Elle oppose les littératures du Nord aux littératures du Midi, le modernisme au classicisme. Mais c'est pour demander un élargissement du goût classique, du goût français. Elle désire que la France s'inspire des autres littératures. L'idée fera son chemin certes, et jouera son rôle dans le renouvellement de la littérature par le romantisme. Mais en 1800 cette idée n'a rien de révolutionnaire. Le classicisme peut l'absorber sans se détruire.

La publication d'*Alala* en 1801 ou du *Génie du Christianisme* en 1802 n'appartient pas plus au mouvement romantique. Chateaubriand deviendra le « sachem » de l'école nouvelle. *Alala* et le *Génie* entrent pour nous dans la littérature romantique. Mais les contemporains n'y ont pas vu la moindre menace pour l'essentiel de la tradition littéraire.

En 1804, un critique des *Débats* sent que le mélodrame — encore une nouveauté que le classicisme avait absorbée — pourrait bien devenir une menace pour la tragédie. A propos des *Français en Alger*, joués à la Porte-Saint-Martin, il note que le mélodrame est une « tragédie dégénérée ». En prose, et écrit pour un public populaire, il a jusque-là vécu de sa vie propre. « Mais si on s'avise d'écrire les mélodrames en vers et en français, si on a l'audace de les jouer passablement, si on les accompagne d'une pompe et d'un spectacle imposants, malheur à la tragédie ! » Sans doute on ne peut pas encore parler de menace romantique ; pourtant avec la tragédie tout le classicisme n'est-il pas menacé ? pouvait-on concevoir la littérature classique sans la tragédie ?

Le 16 février 1805, dans le *Mercur de France*, Charles Durdent rend compte de la traduction que Delille vient de donner du *Paradis perdu* de Milton. Au passage, il fait un parallèle entre l'art des grands poètes du xvii<sup>e</sup> siècle et l'art qui tend à s'instaurer au début du xix<sup>e</sup>. Ceux-là avaient beau sentir en eux l'inspiration, ils la réfrénaient, ils l'étouffaient, ils ne se fiaient qu'au métier, à l'observation patiente de règles étroites : ils étaient modestes. Ceux-ci sont au contraire hardis à l'extrême, confiants en eux et en leur « génie » ; ils travaillent vite, sous la dictée d'une fallacieuse inspiration, d'une imagination trop ardente. De là des résultats bien différents : le temps même ne mord pas sur l'œuvre des classiques, la critique ne peut être que très sévère pour la facilité des modernes.

Le mélodrame est une menace pour la tragédie, l'inspiration en est une pour les règles, l'influence de l'étranger est bientôt dénoncée comme une menace encore plus grave pour toute la

littérature nationale. Guillaume Schlegel publie en 1807 la *Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide*. Il n'est pas tendre pour la tragédie française. Dussault, le critique dramatique attitré du *Journal de l'Empire*, sent le besoin de lui répondre. Il consacre à la *Comparaison* trois articles, le 16 et le 24 février et le 4 mars 1808. Il ne s'inquiète pas outre mesure de la critique de Schlegel : il y voit un ramassis de lieux communs qui ne peuvent avoir beaucoup de virulence. Pourtant il s'indigne de la partialité du critique d'outre-Rhin. Et surtout on sent qu'il craint un peu l'avenir : il sait que va paraître bientôt un nouvel ouvrage de l'amie de Guillaume Schlegel, *L'Allemagne*, de M<sup>me</sup> de Staël.

C'est que l'opinion française évolue vite entre 1804 et 1810, non pas toute l'opinion, mais certains cercles, dont l'importance grandit. Des esprits ouverts et libéraux inclinent de plus en plus vers un réformisme littéraire qui doit faire son profit des apports étrangers. « On ne s'enrichit que par les échanges », écrit l'un d'eux. La tradition et l'imitation endorment les talents. Les critiques classiques sont eux-mêmes forcés de reconnaître que le théâtre français montre des signes de sénilité. Il peut se rajeunir par des apports nouveaux. Stapfer, Guizot, Benjamin Constant, M<sup>me</sup> de Staël entretiennent ce libéralisme.

Des périodiques, même classiques d'inspiration, comme la *Décade philosophique*, ou neutres, comme le *Journal général de littérature étrangère*, renseignent sur les œuvres allemandes ou anglaises. De 1804 à 1808 paraissent des *Archives littéraires de l'Europe* imbues de cet esprit libéral. Sans doute cet esprit n'est que libéral, il n'est nullement révolutionnaire. Pourtant plusieurs de ces « libéraux » de 1808 deviendront les « doctrinaires » de 1825, c'est-à-dire de fervents romantiques.

L'un des patrons de cette tendance cosmopolite, le plus remuant, mais non certes le plus écouté, est Sébastien Mercier, qui prolonge encore son activité à l'aurore du xix<sup>e</sup> siècle. Il a toujours le même amour du scandale. En 1804, il avance que seuls les Allemands ont du goût. En 1808, il publie d'audacieuses *Satires contre Boileau et Racine* : il les dédie à Schlegel et y attaque l'académisme et les règles. Mais il n'est personne qui le prenne au sérieux. On le traite de fou ; des journalistes même, dit-on, s'égayent à ses dépens.

Benjamin Constant est moins fervent, mais plus sérieux. Lui aussi, il admire Goethe et Schiller : il les a connus à Weimar. Il s'est initié très tôt à la littérature allemande. Il se préoccupe depuis longtemps des questions qui touchent le théâtre. Il a

discuté avec Schlegel lui-même des mérites comparés des divers systèmes dramatiques : il estime que les idées du critique allemand sont « souvent grotesques », mais il ne laisse pas de subir leur influence. En 1807, il entreprend son *Wallstein*, une tragédie en vers, imitée de Schiller. Il essaie en vain de la faire jouer. Mais il en donne des lectures, qui ont un assez grand succès. Après de nombreux remaniements, elle paraît en librairie, à Genève, en janvier 1809.

Benjamin Constant lui a adjoint au dernier moment un « petit Discours préliminaire », plein d'intérêt pour l'évolution des idées qui devaient aboutir au romantisme. C'est une étude du théâtre allemand, de son réalisme surtout, une comparaison du drame allemand et de la tragédie française, assez à l'avantage du premier. La conclusion est d'importance : Constant, malgré la démonstration précédente, maintient que la tragédie est la forme dramatique la plus susceptible de perfection ; mais l'écrivain français aura intérêt à s'enrichir des exemples étrangers ; sans pourtant abandonner sa tradition, ses principes, ses règles.

On saisit ici tout ce qu'il y a d'incertitude dans ces esprits libéraux : ils sentent le besoin d'un renouvellement, ils sont séduits par les mérites d'un Schiller ou d'un Goëthe, et pourtant leur timidité reprend le dessus, ils acceptent tout au plus une lente évolution, bien loin de penser à une révolution.

L'ouvrage eut un grand succès, la préface souleva de nombreuses polémiques. Les libéraux applaudirent, les classiques protestèrent contre les tendances de l'auteur. Il était facile de relever les faiblesses de la pièce et les contradictions de la préface. Le *Journal de l'Empire* avec Hoffman, le *Journal de Paris* ne s'en firent pas faute : on maintenait qu'aucune transaction n'était possible entre le drame et la tragédie, le modérantisme même ne trouvait pas grâce aux yeux de ces farouches gardiens de la tradition. Au fond, les libéraux, malgré leurs applaudissements, n'étaient pas plus satisfaits de Constant. Il leur rendait l'approbation trop difficile : la préface était bonne, mais la pièce trop mauvaise. Une fois de plus Constant rencontrait une déception. Pourtant cette polémique ne fut point sans effet. On n'oubliera pas de sitôt les formules de l'adaptateur de Schiller. Il pouvait écrire avec fierté en 1829 : « Mes observations ont laissé des traces. » Il n'est guère de critique qui, de 1809 à 1820, ne se soit nourri, soit pour s'en inspirer, soit pour l'attaquer, de la préface de *Wallstein*.

Il y a bien en 1809 quelque chose de changé. On ne peut plus douter que le mouvement qui mène au romantisme soit déclenché.

Voici que paraît, au lendemain de *Wallstein*, un *Nouvel Art poétique*. En apparence c'est une défense de la nouvelle école, le code d'un art nouveau. Les classiques ne sont plus des modèles :

Leurs principes, leur goût, leur ancienne méthode,  
Ignorés de nos jours, ont bien passé de mode.

En réalité cette défense est une attaque, cet éloge une raillerie. L'auteur, Viолlet-le-Duc, un lettré plein de goût, a saisi fort adroitement les points faibles de la nouvelle littérature, son dédain du métier, les excès de l'imitation étrangère, la décadence des valeurs intellectuelles.

Le 7 mars 1809, on joue à l'Odéon une pièce de Népomucène Lemercier, *Christophe Colomb, comédie shakespearienne*. Lemercier a toujours cherché à sortir de l'ornière. Son *Pinlo*, en 1801, n'était pas sans hardiesse. Cette fois encore il est assez audacieux : il viole les unités, mélange les genres. Mais il ne veut pas pourtant qu'on se méprenne sur ses intentions. Il fait passer un enote dans les journaux la veille de la représentation, où il se défend de vouloir « introduire un genre étranger sur la scène » ; il s'excuse sur son sujet d'avoir été contraint d'omettre les unités de temps et de lieu, rappelle qu'il a strictement observé les règles « dans toutes les pièces qu'il a faites au Théâtre-Français », vante l'excellence de ces règles, met au-dessus de tout *Cinna*, *Alhalie* et *Tarluffe*, affirme enfin « qu'il n'a pas l'intention d'ouvrir des routes neuves, mais qu'il veut tenter toutes celles que l'art peut offrir ».

Précautions inutiles ! Dès la première représentation le tumulte éclate. Le parterre est en effervescence. Pourtant les classiques ne se sentent pas en nombre : ils ne s'engagent pas à fond. On hésite à donner une seconde représentation. Lorsqu'elle a lieu, c'est la bataille. Les partisans des unités chargent à coups de canne leurs adversaires. Les neutres cherchent un refuge sur la scène. Stendhal rapporte que plusieurs spectateurs furent blessés, l'un d'eux tué. La police dut intervenir. Au bout d'une heure seulement la salle put être évacuée. Il y eut encore quelques représentations. Mais bientôt il fallut les arrêter. La victoire des unités était patente. Si nette que Lemercier lui-même perdit dans cette aventure toute son audace. L'année suivante il était nommé professeur à l'Athénée et y enseignait une doctrine si rassurante que les classiques y voyaient les gages d'un sincère repentir et lui ouvraient les portes de l'Académie pour le récompenser d'avoir abjuré l'hérésie. Sébastien Mercier avait beau protester dans son *Épître à l'auteur de Pinlo et de Christophe*

*Colomb* contre « l'étranglement de Melpomène », la cause des novateurs avait bien l'air d'être fort compromise.

Mais d'autres agents de renouvellement allaient bientôt entrer en jeu. Dès 1808, Dussault avait fait apercevoir derrière Schlegel son amie M<sup>me</sup> de Staël. Le *Wallstein* de Benjamin Constant avait été écrit à Coppet. La châtelaine de Coppet ne voulait point se contenter de faire connaître ses vues par personne interposée. En 1810, *L'Allemagne* était terminée. Depuis six ans sur le chantier, l'ouvrage connaissait enfin l'impression, les épreuves étaient corrigées, les exemplaires allaient bientôt sortir de chez l'imprimeur. Mais la police veillait. M<sup>me</sup> de Staël n'était pas seulement l'adversaire du nationalisme littéraire, elle était l'ennemie de l'empereur. Le livre était détruit, l'auteur exilé. Est-ce à dire que l'ouvrage resta inconnu ? Quelques exemplaires furent sauvés et M<sup>me</sup> de Staël avait son manuscrit. Il s'en fit des lectures, des fragments parurent en Allemagne, des brouillons circulèrent. La curiosité était bien amorcée pour le jour où l'ouvrage pourrait enfin paraître.

A défaut de M<sup>me</sup> de Staël, d'autres esprits, que ne compromettait pas la politique, ne laissaient pas d'ailleurs refroidir l'intérêt. Charles de Villers travaillait au même objet. Actif intermédiaire entre la France et l'Allemagne, il publiait en septembre 1810, dans le *Magasin Encyclopédique*, une lettre à Millin, directeur de la revue, sur « la romantique », c'est-à-dire sur les caractères de la littérature allemande, nationale, chrétienne, chevaleresque. Il essayait d'apprécier équitablement les mérites de la littérature classique, mais prônait un profond renouvellement. Reconnaissons toutefois que l'influence de Villers n'a jamais été bien large en France.

Il n'y a pas lieu de s'arrêter davantage à un *Essai sur l'art poétique*, publié en 1812 par M. de Cubières de Palmézeaux. L'auteur se déclare contre Boileau, pour Shakespeare, contre le nationalisme littéraire, pour les influences étrangères, contre les unités, pour la liberté. Mais ce n'est qu'un énergumène, dont on rit autant que de Sébastien Mercier.

On peut croire que le *Retour d'Apollon*, poème satirique, par Viollet-le-Duc, ne gagna pas plus de lecteurs à soutenir l'opinion adverse. Il ne nous intéresse que par le tableau qu'il fait de la littérature française en 1812. Tableau bien sombre : la tragédie décline, l'épopée est en sommeil, la comédie rit jaune, toutes les Muses sont dans l'affliction. Des nouveautés menacent la tradition : le drame, la poésie descriptive, autant de dangers. Surtout, le Français devient triste.

Mais, dans l'année suivante, paraissent plusieurs gros livres qui vont ranimer la querelle : c'est la traduction française par M<sup>me</sup> Necker de Saussure du *Cours de littérature dramatique* de Guillaume Schlegel ; c'est la *Littérature du Midi de l'Europe*, par Simonde de Sismondi ; c'est enfin, à Londres, *De l'Allemagne* de M<sup>me</sup> de Staël. Schlegel oppose nettement la littérature classique et la littérature romantique. En face de la Grèce, de Rome et de la France moderne, il montre un Moyen Age romantique, l'Italie de la Renaissance, l'Espagne, l'Angleterre et l'Allemagne. Deux groupes de littératures qui peuvent se parer de beautés égales, réclamer des droits égaux. La littérature romantique n'est donc pas à créer, elle existe. Elle a même surtout pour elle non seulement d'exister, mais d'être apte à prolonger son existence, d'être adaptée, beaucoup mieux que la littérature classique, au monde dans lequel elle vit. Cela est vrai surtout du théâtre. Le drame romantique, image de la réalité, a une technique qui doit l'emporter sur la technique tragique.

Personne n'avait encore posé la question si nettement. Ni Constant, ni M<sup>me</sup> de Staël elle-même n'acceptaient les opinions de Schlegel dans leur intégrité. La traductrice faisait aussi ses réserves, ne tentait guère qu'une expérience, appelait la contradiction. « Ce qui serait d'un grand intérêt, écrivait-elle, c'est un ouvrage en réponse à celui-ci. » Son vœu ne devait pas tarder à être exaucé, sinon par la publication d'un ouvrage, du moins par toute une violente polémique de presse, la plus violente, et aussi la plus significative de toute cette période.

L'ouvrage de Sismondi était moins hardi que celui de Schlegel. C'était un recueil de leçons professées à Genève, devant des étudiants, sans intention novatrice, marqué par un sincère désir d'impartialité et par une évidente prudence. Chez lui, pas d'opposition accusée entre deux groupes de littératures, pas d'identification entre un groupe de littératures et le romantisme, pas de critique du classicisme. Sismondi cherche les origines du romantisme et les trouve dans les chansons provençales. Une chanson de Pétrarque est romantique, une ode d'Horace classique. « Les poètes modernes, au lieu de suivre l'inspiration rapide et passionnée du sentiment, se retournèrent davantage sur la même pensée... Ils donnèrent davantage à la réflexion qui se replie sur elle-même, à l'esprit qui analyse tout, à l'imagination qui met tout sous les yeux ; mais ils perdirent l'enthousiasme. » Le temps du génie est passé, nous entrons dans celui de l'analyse et de l'imagination.

Il n'y a pas dans cet ouvrage la moindre prédication romantique. Et pourtant il fut envisagé comme un manifeste de la nouvelle

école. C'est que, par son sujet même, il tendait cependant à élargir l'horizon poétique : l'Italie de la Renaissance, le Moyen Age espagnol, surtout la *comedia* du xvi<sup>e</sup> siècle, autant de révélations pour le public lettré, autant de curiosités allumées. En 1814, Creuzé de Lesser commence à traduire les *Romances du Cid*. En 1816, Raynouard se met à publier son *Choix de poésies originales des troubadours*. Les romans de la Table ronde, les Amadis, nos poésies du xii<sup>e</sup> siècle, se font peu à peu connaître. De 1813 à 1817, Marchangy publie sa *Gaule poétique*, en huit volumes. Autant de contacts nouveaux, autant d'occasions nouvelles de discuter des principes de l'art.

Mais c'est sans doute l'ouvrage de M<sup>me</sup> de Staël qui exerce la plus grande influence sur le mouvement littéraire. Il paraît à peu près au moment où les émigrés rentrent de l'exil, rapportant souvent avec eux, malgré leurs partis pris, quelque connaissance des littératures étrangères, accordant parfois à ces littératures chrétiennes et loyalistes une sympathie qu'ils refusent à la littérature rationaliste du xviii<sup>e</sup> siècle français, tout prêts donc à favoriser — du moins pour quelques-uns d'entre eux — un renouvellement conforme à leurs opinions.

L'ouvrage de M<sup>me</sup> de Staël reprend l'opposition entre les littératures du Nord et celles du Midi, déjà notée en 1800. Mais la base de cette opposition est cette fois mieux définie. Surtout, il prêche la substitution à la littérature classique, d'une littérature romantique, nationale, populaire, chrétienne, chevaleresque, seule viable, seule perfectible. Pour l'instaurer, il faut élargir la tradition nationale, la vivifier par l'inspiration étrangère. « Les nations doivent se servir de guide les unes aux autres. » Il faut renoncer à l'épopée allégorique et mythologique, surtout à la tragédie, genre bâtard, appuyé sur une fausse idée de la vraisemblance, insoucieux de la vérité des mœurs, ne cherchant à satisfaire qu'un public aristocratique. Qu'on prenne des leçons chez Shakespeare, Cœthe et Schiller. Qu'on apprenne d'eux à s'affranchir des règles. La littérature doit vivre, la règle la tue.

« Une question n'existe réellement que lorsqu'elle est bien posée, écrit Dussault dans les *Débats* du 11 mars 1814, que lorsque ses éléments sont resserrés dans une formule simple ; on la crée quand on en trouve les termes. » Il semble bien qu'alors la question du romantisme existe réellement : « Ainsi donc, écrit-il encore, par les manifestes réunis, positifs, bien et dûment libellés de MM. Schlegel et Sismondi, voilà la guerre civile décidément allumée dans tous les Etats d'Apollon. Les deux partis sont en présence. » Dussault a déjà entrevu le danger en 1808 devant la



brochure de Schlegel sur les deux *Phèdre*. Mais maintenant il ne faut plus tergiverser : il convient de frapper fort. Les *Débats* se font la citadelle du classicisme.

C'est Dussault qui y commande. Il continue la tradition de Geoffroy. Autour de lui, Hoffmann, Féletz, Auger, de bons critiques, sincères et décidés, champions du bon goût et des règles contre l'hérésie et la nouveauté. Ils se croient même plus que des champions du classicisme, ils s'érigent en juges suprêmes de la République des lettres. « Il se figure être un juge sur son tribunal, dit Sismondi de Dussault, devant lequel on traduit les prévenus tremblants. » Les critiques de Dussault ne passent point inaperçues. Longtemps on répète ses arrêts, on s'inspire de ses arguments.

Dès le 29 septembre 1813, dans une notice sur Sismondi, le *Journal des Débats* — c'est encore le *Journal de l'Empire* — attaque le germanisme de Schlegel. « C'est un vrai manifeste contre la littérature française », dit-on de son *Cours*. Sismondi n'est pas plus épargné. Le 17 décembre, le critique revient à la charge : « Les Schlegel, les Kotzebue et autres brouillons qui tiennent école de guerre civile, et qui poussent la rage contre la France jusqu'à dénigrer les chefs-d'œuvre de sa littérature, ont de bonnes raisons pour insulter des hommes dont la sagesse contraste d'une manière si frappante avec leurs fureurs. » Le 11 et le 21 mars, nouvelles exécutions des ouvrages délictueux.

Mais voilà que M<sup>me</sup> de Staël se joint à Sismondi et à Schlegel. Dussault est d'abord embarrassé. Hostile à l'absolutisme napoléonien, il voudrait louer les tendances politiques de *L'Allemagne*. Son premier article sur ce livre, dans les *Débats* du 18 mai, est assez favorable. Le 18 juin, il commence une étude plus approfondie et son attitude est déjà plus réservée : il loue la critique de M<sup>me</sup> de Staël, ses tableaux pittoresques, même sa prose poétique ; mais il critique déjà ses théories, son goût de la mélancolie, son dédain des principes consacrés. Le 21 juin il est plus énergique : « Il y a donc, il ne faut pas se le dissimuler, dans ce nouvel ouvrage, comme dans les précédents, je ne sais quoi de littérairement hostile... C'est une nouvelle agression, c'est un nouveau combat contre nos vieilles admirations et contre nos vieilles doctrines. »

Le 2 juillet, il affecte quelque dédain pour cette « nouvelle agression ». « Je me suis contenté, écrit-il, d'attaquer les racines principales d'une doctrine dont le crédit a déjà peine à se soutenir. Est-il donc nécessaire d'agiter encore la question

des règles du théâtre, des unités de cadran et de salon, et cette foule d'autres questions littéraires, lieux communs de dispute, maintenant à peu près usés ? » Mais son assurance est feinte. Est-ce donc un homme si sûr de lui qui, après les articles du 18 mai, du 18 juin, du 21 juin, y ajoute ceux du 2 et du 18 juillet, et le 25 encore, à propos du *Cid* de Creuzé de Lesser, revient sur l'ouvrage de M<sup>me</sup> de Staël ?

À l'Athénée royal, Antoine Jay n'est pas moins sévère. Il commence son cours de 1814 par une harangue sur le romantisme, où il déplore que M<sup>me</sup> de Staël déserte « une littérature qu'elle a enrichie de beaux ouvrages, et abandonne le culte des dieux de la patrie pour sacrifier aux idoles des divinités étrangères ».

Pourtant, même aux *Débats*, l'opinion n'est pas unanime. Un jeune écrivain, assez versatile, Charles Nodier, y fait preuve d'une certaine indépendance de jugement.

Déjà en 1809 il applaudissait au *Wallstein* de Benjamin Constant et surtout à sa préface. « Il me semble, écrivait-il à Laharpe, que depuis longtemps il n'avait paru un morceau de littérature aussi piquant et aussi riche de nouveaux aperçus. » Il publie plusieurs articles dans les *Débats*, en 1814, où il revient souvent sur la question du romantisme.

Le 4 mars, il parle à son tour du *Cours de littérature dramatique*. Il essaie de substituer une définition personnelle aux définitions du classique et du romantique données par Schlegel. Il n'y a pas d'opposition entre les deux termes. Toute beauté est classique : Shakespeare est classique. Le romantique n'est donc qu'une variété de classique, à moins que ce ne soit le médiocre, le grotesque ; mais alors ce n'est plus de la beauté. Il n'y a pas de beauté romantique.

Le 29 août, traitant de l'*Eugénie* de Beaumarchais, il s'élève contre certaines influences étrangères, surtout celle de Schiller et du drame allemand. Mais est-ce pour prôner le retour à la stricte tradition ? Nodier se montre sévère pour la vieille comédie, pour Corneille et son imitation de l'antique. Il reconnaît à la littérature moderne le mérite d'avoir donné à l'amour toute son importance, à l'amour, « le plus réel de nos sentiments ». L'antiquité n'a pas utilisé l'amour en littérature. La mélancolie amoureuse, la passion seraient alors apparues comme des maladies.

Il revient encore sur la question du théâtre à propos de la *Rançon de Duquesclin*, une comédie d'Arnault. Ne pourrait-on pas concevoir, à l'imitation du drame historique anglais, une comédie historique française ? La tragédie trace le dévelop-

pement d'un caractère, la comédie historique ferait paraître sur la scène toute une époque, tout un personnage. Mais alors, il faudrait briser le cadre tragique, abandonner les unités. Nodier n'ose pas le conseiller. Il ne peut renoncer à la tragédie. Et pourtant on le sent séduit par l'appât de l'histoire. Qu'un génie l'entreprenne et il applaudira.

Le 6 septembre, il parle d'*Andromaque* ; le 13, d'*Athalie*, et c'est encore l'occasion de curieuses réflexions. Le romantisme recherche le morbide, ou tout au moins l'excès. Le classicisme est toute mesure. C'est pourquoi ni Corneille, ni Voltaire ne sont de purs classiques, mais bien Racine, le seul qui ait su éviter tout excès. Nodier tient essentiellement au goût. Malgré ses essais d'évasion, c'est bien encore un critique classique : il est à sa place aux *Débats*.

Mais les *Débats* ne sont pas toute la presse, ni les traditionalistes toute l'opinion. M<sup>me</sup> de Staël et Benjamin Constant ont leurs amis littéraires et politiques, tous ceux qui croient funeste le nationalisme, qui se sentent curieux de l'étranger. Le *Mercur de France* exprime cette opinion, le *Mercur étranger* aussi. On vient de le fonder en 1813, et non sans succès. « Revenus à des idées plus justes, plus raisonnables, lit-on dans le prospectus, les Français aujourd'hui rendent justice au mérite, dans quelque pays, sous quelque costume qu'il s'offre à leurs yeux, et n'ont plus la sottise de croire qu'au delà du Rhin, des Alpes et des Pyrénées, il n'y a qu'ennui, médiocrité, mauvais goût ; ils savent mettre à profit les travaux et les talents des étrangers ; ils veulent mériter et non usurper la prééminence littéraire qui fait toujours leur ambition. »

Il ne faut pas se tromper sur ces dispositions libérales. C'est un effort vers la compréhension de l'étranger ; mais l'effort n'aboutit pas toujours. C'est une curiosité, mais le jugement ne suit pas. En 1813, le *Mercur étranger* signale, par exemple, le *Pèlerinage de Childe Harold* ; en 1814, il analyse le *Corsaire* ; en 1816, *Lara*. Mais chaque fois les réserves sont nettes : Byron manque de goût, ce n'est parfois qu'un mystificateur.

Il y a peut-être plus d'équité dans le *Spectateur littéraire*, autre organe de la même tendance, fondé en 1814 par Malte-Brun. Le *Corsaire* en tout cas y trouve un accueil courtois et un jugement équitable. Le livre *De l'Allemagne* y est franchement défendu. Malte-Brun s'en prend à la suffisance des « Aristarques » des *Débats*. Il propose en modèle aux Français l'équité de l'Allemagne, prête à reconnaître tout mérite étranger. Il stigmatise la puissante coterie qui domine la littérature à Paris.

« bien déterminée à ne jamais sortir de la routine de ses maximes étroites, bien décidée à ne jamais penser d'elle-même, et à ne pas permettre que l'on énonce aucune pensée ni aucun sentiment qui ne soient puisés dans la servile imitation des anciens ou des auteurs du xvii<sup>e</sup> siècle. »

Ce-n'est pas que Malte Brun soit prêt à accueillir toutes les innovations, ni à substituer totalement à la tradition classique l'influence étrangère. C'est un libéral plutôt qu'un romantique. « Il est bon, dit-il, que la culture intellectuelle d'un peuple soit son propre ouvrage ; que sa fécondité littéraire soit, comme le fruit de l'arbre, nourrie d'une sève indigène ; mais quand une nation possède véritablement le génie littéraire, et quand elle est placée dans des circonstances qui lui permettent de développer librement la connaissance des ouvrages étrangers, l'étude bien dirigée de ces ouvrages ne saurait ôter à cette littérature ce caractère d'originalité, d'indépendance, de vie intérieure, sans lequel il n'y a point de chefs-d'œuvre. »

Aucun de ces libéraux n'accepte les violentes critiques adressées par Schlegel à la littérature française. Ils suivent M<sup>me</sup> de Staël, mais ne vont pas plus loin qu'elle. Ils prendraient assez volontiers à leur compte les notes de lecture qu'à peu près à la même époque, de 1814 à 1816, Stendhal trace en marge de son exemplaire du *Cours de littérature dramatique* : « absurde... absurde complet... téméraire... ridicule... inintelligent... bête... archifaux » ; et pour finir : « Cet auteur m'est antipathique au souverain degré. » Et pourtant Stendhal, dès cette époque, avait dépouillé tout nationalisme littéraire. Lecteur des revues anglaises, il s'engouait des gloires étrangères, sentait la faiblesse de notre néo-classicisme, s'orientait vers le romantisme. Mais ce n'était pas en compagnie et sous l'influence de Schlegel.

Dussault, Benjamin Constant, M<sup>me</sup> de Staël, étaient des gens d'âge mur en 1814. Stendhal, plus jeune — mais ne sera-t-il pas toujours jeune ? — n'avait que trente et un ans : cela se sent dans ses écrits de l'époque. Nodier n'était son aîné que de quelques années. Mais il y avait derrière eux une jeunesse encore plus jeune, par suite plus hardie. Un Auguste Hus, exalté, un peu extravagant, publie en 1814 une brochure enthousiaste sur M<sup>me</sup> de Staël : « Au nom magique de M<sup>me</sup> de Staël, l'imagination s'électrise, l'âme s'élève et sent sa dignité, l'esprit et le cœur s'attendent à de grandes jouissances. » Et encore : « Et toi, ô Staël ! J'ai balbutié quelques mots d'admiration pied de ta statue ; un autre fera un hymne : pour célébrer dignement Staël, il faudrait être un Voltaire... »

Alexandre Soumet est lui aussi un jeune : il a vingt-six ans et il est Toulousain. Comment se taire quand on admire M<sup>me</sup> de Staël ? Il fait paraître sans nom d'auteur une brochure intitulée : *Les Scrupules littéraires de M<sup>me</sup> la baronne de Staël, ou Réflexions sur quelques chapitres du livre de l'Allemagne*. Il accepte la plupart des théories de la châtelaine de Coppet, son idéalisme, son culte de l'enthousiasme, sa foi dans la perfectibilité de l'esprit humain, son idée du génie, sa critique de la tragédie et de l'épopée. Mais il va plus loin que M<sup>me</sup> de Staël : il la trouve trop timide, trop modérée dans l'expression de ses opinions. Pourquoi a-t-elle peur d'employer l'expression de « genre romantique », quand Schlegel et Sismondi s'en servent avec tant d'orgueil ? Puisqu'elle sait quels sont les vrais intérêts de l'art dramatique, pourquoi tant de genuflexions devant les unités d'Aristote ? Puisqu'elle sent les beautés du théâtre allemand, pourquoi s'attarder à ses défauts et avoir l'air de s'associer à ceux qui le condamnent ? Puisqu'elle n'ignore pas que nos plus grands lyriques sont nos prosateurs, pourquoi tant d'indulgence pour la rime et notre versification ? Une épopée chrétienne, tout inspirée par le merveilleux, à l'image de la *Messiede* de Klopstock ou du *Paradis perdu* de Milton ; un drame national et religieux, à l'imitation de la *Marie Stuart* de Schiller, voilà ce que Soumet voudrait voir naître en France.

Cet opuscule semble avoir ranimé la querelle, un instant assoupie. Le *Journal général de la France*, organe royaliste, assez impartial en littérature, le constate le 12 décembre 1814. « Nous n'aurons plus à envier au siècle de Louis XIV la guerre des anciens et des modernes. Les classiques et les romantiques sont en présence et ne nous promettent pas moins de plaisir. » Mais que Dussault et ses amis ne dédaignent pas leurs adversaires. « Il faut combattre à armes égales et opposer l'artillerie à l'artillerie. Que Messieurs les classiques retirent donc leurs troupes légères et qu'ils apprêtent leur gros canon. Mais qu'ils se dépêchent ; car le péril presse, et, s'ils ne se pressent pas eux-mêmes, nous sommes menacés de voir un grand scandale dans le sanctuaire. Le Théâtre-Français va jouer incessamment, à la barbe d'Aristote, une tragédie où la scène change deux fois de place et dont l'action dure vingt-quatre heures et un quart ! »

Malgré cet ironique cri d'alarme, le gros canon classique ne tonna point : à l'artillerie lourde des Schlegel, Sismondi et Staël, ne s'opposèrent encore que des escadrons légers formés des critiques de journaux ou de revues. Hoffman aux *Débats*

prolongea l'action de Dussault : deux articles en février 1815 reprirent les arguments déjà ressassés contre le *Cours de littérature dramatique*, contre le livre *De l'Allemagne* et l'opuscule de Soumet. Une idée nouvelle cependant : la nouveauté romantique n'est que le prolongement dans les lettres de la Révolution politique. Une autre plus abondamment développée que précédemment : la foi chrétienne ne pourrait supporter que les vérités de la religion fussent mêlées à la tromperie du théâtre.

Mais la riposte classique la plus amusante est celle du *Nain jaune*. C'est un organe antiroyaliste, libéral donc, mais en même temps classique. Le 20 décembre 1814, il imagine qu'il s'est formé une « Confédération romantique ». « L'Angleterre, l'Allemagne, la Suisse et la Hollande ont nommé pour les représenter M<sup>me</sup> la baronne de Staël-Holstein, née Necker, et le sieur Benjamin Constant ; la Russie, la Prusse, l'Autriche et la Suède, le sieur Schlegel et le sieur Kotzebûe ; l'Espagne, le Portugal, l'Italie, Sismondi. » Suivent les statuts. La Confédération romantique aura pour devise : « Mort aux classiques ». Son siège sera à la foire de Leipzig. « Le s<sup>r</sup> de Sismondi publiera, affichera et placardera dans Paris un ouvrage en trois volumes in-8, intitulé : *De la littérature du Midi* ; et la dame de Staël un autre ouvrage aussi en trois volumes in-8, ayant pour titre : *De l'Allemagne*. Cependant le s<sup>r</sup> Schlegel dirigera sur Genève et tâchera de faire entrer par la Suisse un nouveau renfort de trois volumes in-8 qu'il intitulera : *Cours de littérature dramatique*... Pour anéantir à jamais la pureté de la langue française... M<sup>me</sup> de Staël-Holstein et M. Benjamin Constant s'engagent à écrire en langue française et à faire passer dans leur style toute l'obscurité des langues du Nord, pendant que le s<sup>r</sup> de Sismondi introduira dans le sien l'enflure et les concetti des langues du Midi, et ce, jusqu'à ce que les Français ne s'entendent plus entre eux. » La France devra accepter l'importation dans son sein « de toutes les productions ossianiques, galliques, germaniques, helvétiques, shakespériques et gothiques ». La littérature française sera ramenée à ses « limites naturelles », etc.

Mais ces plaisanteries ne pouvaient qu'amuser. Les idées de M<sup>me</sup> de Staël faisaient leur chemin malgré Dussault, Jay, Hoffmann et le *Nain Jaune*. Les périodiques, les quotidiens, s'y réfèrent à chaque article. Tous les ouvrages de théorie littéraire en font leur profit. Les salons en discutent. On en compose des chansons ! Les jeunes gens surtout sont touchés.

« A mesure que nous avançons, dit l'un des jeunes lecteurs de *l'Allemagne*, notre admiration s'accroissait, un nouvel horizon s'ouvrait à nos yeux ; nous voyions briller de la plus vive lumière des vérités que nous avions confusément aperçues... »

Les critiques classiques eux-mêmes, ne pouvant nier ce succès, ne peuvent dissimuler qu'il sert une cause qui n'est pas la leur. Hoffmann, dans les *Débats* du 13 janvier 1815, reconnaît le succès des formes dramatiques qui ne sont pas proprement classiques, la comédie larmoyante, le drame anglais, le mélodrame surtout, l'opéra-comique aussi. Il avoue que les spectateurs se préoccupent fort peu des unités. « Vous triompherez, dit-il aux romantiques, j'en suis certain ; les choses prennent une tournure qui vous promet les succès les plus brillants ; vous êtes les plus nombreux, vous flattez la médiocrité présomptueuse, vous avez en audace ce qui vous manque en talent ; qui pourrait vous résister ? »

C'est une évolution nécessaire, pense-t-il. Les classiques ont atteint la perfection. Leurs successeurs, ne pouvant chercher à les égaler dans les genres qu'ils ont cultivés, créent de nouveaux genres. « Le genre romantique est la preuve des efforts que l'on fait chaque jour pour échapper à toute comparaison avec les chefs-d'œuvre qu'on désespère d'égaliser. » Sans doute Hoffman ajoute que cela ne durera qu'un temps. Mais n'est-ce pas grave pour un champion du classicisme d'accepter comme inévitable le triomphe, même momentané, du romantisme ? N'est-ce pas un sûr indice du camp qui réunit les vainqueurs de demain ?

(A suivre.)

#### OUVRAGES CONSULTÉS

1. Edm. Egli. *Schiller et le romantisme français*, 1927, tome I.
  2. Edm. Estève. *Byron et le romantisme français*, 1907.
  3. I.-A. Henning. *L'Allemagne de M<sup>me</sup> de Staël et la polémique romantique*, 1929.
  4. J. Larat. *La tradition et l'exotisme dans l'œuvre de Ch. Nodier*, 1923.
  5. L. Maigron. *Le roman historique à l'époque romantique*, 1898.
  6. J. Marsan. *La bataille romantique*, 1<sup>re</sup> série, 1912.
  7. E. Partridge. *Les débuts de la controverse classico-romantique*, *Revue de litt. comp.*, 1929.
  8. Stendhal. *Racine et Shakespeare*, éd. Martino, 1925, tome I.
  9. P. Van Tieghem. *Le mouvement romantique, textes choisis, commentés et annotés*, 1923.
-

# Figures et Doctrines de Philosophes au XIII<sup>e</sup> siècle

par A. FOREST,

*Docteur ès Lettres,*

*Chargé de Conférences à l'Université de Poitiers.*

---

## I

### **Caractère général de la philosophie au XIII<sup>e</sup> siècle.**

Un des caractères les plus importants de la pensée philosophique contemporaine, c'est l'intérêt que suscitent les études d'histoire de la pensée médiévale. Notre curiosité nous porte à connaître de mieux en mieux notre passé, et l'on ne peut comprendre une grande époque, sa civilisation, ses institutions, sans chercher en même temps quelles sont les doctrines qui les expliquent dans une très grande mesure. Aussi a-t-il semblé à des historiens que l'on ne pouvait pas s'en tenir à quelques jugements sommaires sur la scolastique, qui ne représenterait dans l'histoire de la philosophie qu'une transition, ou peut-être même un arrêt de la pensée. Il est apparu en outre que le mouvement de la pensée humaine est continu depuis l'antiquité, et que le moyen âge a contribué à poser les problèmes étudiés par la philosophie moderne, en a souvent présenté des solutions qui méritent de n'être pas oubliées. De toutes façons on se tourne vers le moyen âge, soit pour y trouver une inspiration philosophique, soit dans le but désintéressé de mieux connaître le passé.

Nous examinerons en particulier les caractères de la philosophie du XIII<sup>e</sup> siècle. C'est l'époque, semble-t-il, dans laquelle cette pensée arrive à la plus grande plénitude et la plus grande maîtrise. Auguste Comte a insisté sur l'unité sociale de ce siècle, et en effet la pensée nous apparaît alors surtout constructrice, con-



fiant en elle-même. Elle est par là même très originale, puisqu'elle nous montre un idéal d'universalité auquel la pensée moderne est loin d'avoir renoncé, et qu'elle a sans doute hérité de la scolastique. Pourtant on peut se demander comment ce caractère d'objectivité et de rigueur permet d'y voir une grande époque de la pensée. La philosophie ne suppose-t-elle pas au contraire des difficultés à résoudre, des conflits à surmonter, et ce qui nous frappe dans l'histoire des idées, n'est-ce pas surtout le drame qui s'y joue ? Or je voudrais montrer justement que cette pensée du XIII<sup>e</sup> siècle était appliquée à résoudre un problème très vaste que nous essayerons de caractériser d'une façon progressive, pour le saisir enfin dans toute son originalité. Nous essayerons surtout de montrer comment s'élaborent progressivement des doctrines dont nous ne voyons plus aujourd'hui que la rigueur et l'objectivité.

Mais il convient d'abord, avant d'analyser les doctrines elles-mêmes, de chercher à définir les conditions extérieures et le cadre de cette évolution intellectuelle. Les philosophes que nous aurons à étudier ont été presque tous des maîtres de l'université de Paris, qui se constitue justement au début du XIII<sup>e</sup> siècle. Depuis le haut moyen âge, il y avait eu des écoles dans chaque ville épiscopale, dans les chapitres des églises cathédrales et dans les monastères. Les écoles de Paris avaient au XI<sup>e</sup> siècle des maîtres éminents, comme Hugues et Richard de Saint-Victor, Guillaume de Champeaux, mais le plus célèbre fut Pierre Abélard. L'enseignement qu'il donnait sur la montagne Sainte-Geneviève était pour la première fois distinct de celui de l'école cathédrale ; en outre il portait non plus sur la théologie, mais sur la dialectique. L'université de Paris va naître du groupement des écoles qui subsistent après la mort d'Abélard. Peu à peu elles réclament une indépendance plus complète par rapport au chancelier, qui était le représentant de l'évêque, et obtiendront des privilèges de la part du roi et du pape. Il ne faut pas entendre par privilèges des avantages particuliers dans cette époque où il n'y avait pas de législation universelle, mais simplement la reconnaissance de leur autonomie et de leur existence. Une charte royale de Philippe Auguste en 1200 soustrait les écoliers et les maîtres de l'Université à la juridiction civile du prévôt de Paris pour les soumettre à la juridiction ecclésiastique. La plus grande partie des maîtres vient s'établir sur la rive gauche, rue de la Bucherie, rue du Fouarre, sous l'autorité spirituelle de l'abbé de Sainte-Geneviève. Mais c'est surtout la papauté qui favorise l'institution naissante ; le dessein d'Innocent III, de Grégoire IX

et d'Innocent IV était de faire de Paris le centre intellectuel de la chrétienté. « La science des écoles de Paris, écrit Alexandre IV en 1255, est dans la sainte Eglise comme l'arbre de vie dans le paradis terrestre, et comme la lampe resplendissante dans la main du Seigneur. Comme une mère féconde d'érudition, elle fait abondamment jaillir des sources de la doctrine du salut les fleuves qui vont arroser la face stérile de la terre, elle réjouit partout la cité de Dieu, et subdivise les eaux de la science qu'elle fait couler sur les places publiques pour le rafraîchissement des âmes assoiffées de justice... C'est à Paris que le genre humain déformé par l'a veuglement de son ignorance originelle recouvre sa vue et sa beauté par la connaissance de la lumière vraie qui rayonne de la science divine. » Cependant la doctrine vraiment universelle que la papauté attendait ne devait pas être constituée par les maîtres séculiers de la Faculté de Théologie ou de la Faculté des Arts. Ils n'arrivent pas à une solution vraiment nette du problème des rapports de la raison et de la foi. D'abord la Faculté des Arts avait pour objet d'étude la dialectique, c'est-à-dire la science formelle du raisonnement, et les questions qu'elle étudiait pouvaient ainsi rester étrangères à la théologie. Il n'en sera plus de même lorsque la connaissance d'Aristote obligera à raisonner sur les questions de la nature de l'âme, de la contingence et de la liberté. Alors se constitue la doctrine de la double vérité, suivant laquelle ce qui est vrai selon la raison, peut cesser de l'être selon la foi. Il n'y a donc entre la philosophie et la théologie qu'une opposition entière ou un accord brutal, par suite d'une décision, difficile à expliquer, de les subordonner l'une à l'autre. La situation était inverse à la Faculté de Théologie, où les maîtres auront parfois le souci de ne pas se montrer philosophes. Mais c'est surtout aux ordres religieux que le XIII<sup>e</sup> siècle doit les caractères que nous lui connaissons. Les Dominicains obtinrent une première chaire en 1229, une deuxième en même temps que les Franciscains entrent dans l'Université en 1231. Nous verrons que les grandes synthèses scolastiques sont l'œuvre des docteurs des deux ordres mendiants.

Il nous reste à préciser maintenant la position du problème philosophique qui était ouvert au XIII<sup>e</sup> siècle. C'est celui de l'accord de l'aristotélisme qui venait d'être connu d'une façon assez complète et des doctrines antérieures.

Quel est donc l'univers devant lequel se trouve un penseur du début du XIII<sup>e</sup> siècle ? Il ne s'agit pas de chercher ici en quoi consiste la représentation de l'univers physique, mais quelle est

la vision métaphysique des choses, quelle est la conception des rapports de la pensée, de la nature et de Dieu. Disons d'une façon générale que cet univers métaphysique est celui de saint Augustin, c'est la vision des choses à laquelle il est parvenu après la critique du manichéisme et du scepticisme, avec l'aide des Platoniciens (1). Il est difficile de donner une analyse de cette doctrine, et Pascal en a donné la raison profonde : « Jésus-Christ et saint Paul ont l'ordre de la charité, non de l'esprit, car ils voulaient échauffer, non instruire. Saint Augustin de même. Cet ordre consiste principalement en la digression sur chaque point qu'on rapporte à la fin pour la montrer toujours. » Le centre de la pensée de saint Augustin, comme celle de Pascal, est dans l'idée de la Béatitude. Sa première conversion vient de la lecture de l'*Hortensius*, dialogue de Cicéron dans lequel il apprenait que la philosophie seule est capable d'orienter l'homme vers le bonheur véritable. S'il en est ainsi, une philosophie ne consiste pas dans un système de concepts, et la connaissance de la voie qui nous conduit au bonheur véritable est insuffisante si nous n'avons pas les moyens d'y accéder en vérité. « Je saurai discerner, repérer la différence entre la présomption et l'aveu, entre ceux qui voient où il faut aller sans savoir par où et la voie qui conduit à la patrie bienheureuse non pas seulement pour la contempler, mais aussi pour l'habiter. » (*Conf.* VII, 40, trad. de Labriolle, p. 17.) A ce problème ainsi posé, saint Augustin répond que la connaissance qui est capable de remplir notre âme n'est pas donnée par la raison, mais par la foi, et l'on sait l'importance pour les spéculations médiévales, de la formule augustinienne : *Nisi credideritis non intelligetis*. Mais le caractère de son expérience nous conduit à d'autres conséquences. Supposons que la philosophie se demande : Qu'est-ce que l'homme ? On cherchera à le définir, à fixer sa nature, par exemple en disant qu'il est un animal raisonnable. Mais aux yeux de saint Augustin, ce ne serait là qu'un état abstrait de l'humanité, ce qui existe d'une façon concrète c'est l'un de ces deux états, la misère de l'homme sans Dieu ou sa grandeur et son salut. On a toujours vu dans l'histoire des idées, un caractère particulier de l'augustinisme, dans cette idée de l'impossibilité d'un état de nature pure, et c'est pour cela que les Port-Royalistes s'appelleront les dis-

(1) Nous utilisons souvent dans cette analyse, et sans le citer chaque fois explicitement, l'exposé de M. GILSON, *Introduction à l'étude de saint Augustin*. (Études de Philosophie médiévale, XI.)

ciples de saint Augustin. A vrai dire saint Augustin ne nie pas la possibilité abstraite d'un état de nature pure, mais cet état ne l'intéresse pas, parce qu'il n'est jamais réalisé en fait. Qu'est-ce que la nature ? C'est l'inquiétude, la *desperatio inveniendi verum* de ses années sceptiques ou manichéennes, c'est le *gaudium de veritate* des journées de sa première ferveur à Cassiacum. Il n'est pas difficile de voir que saint Augustin posait par là un problème vraiment philosophique, celui des rapports de la nature à la grâce, en même temps il inaugurerait une méthode toute concrète et psychologique de poser les problèmes que l'on peut retrouver chez Pascal ou chez Maine de Biran.

Il reste à savoir comment saint Augustin se représente la nature des corps et la nature de l'esprit. A vrai dire la doctrine des augustinienens ne sera pas toujours semblable à celle de saint Augustin lui-même. Mais c'est dans l'esprit général de l'augustinisme, que nous cherchons seul à définir ici, de montrer toujours ce que la nature a d'insuffisant en elle-même et d'inachevé ; cette doctrine s'épanouira par exemple dans la critique faite par Malebranche à l'efficacité des causes secondes. Ces tendances se retrouveront aussi dans la philosophie de la connaissance. Pour saint Augustin on peut saisir la nature exacte de l'esprit en disant qu'il a un rapport immédiat avec Dieu, beaucoup plus étroit encore que son rapport au corps. Pour s'unir à Dieu et pour le connaître, l'esprit n'a pas besoin de passer par l'intermédiaire des corps, et c'est là le sens des formules souvent citées. *Noverim me, noverim te. Deum et animam scire cupio; nihil plus ? nihil omnino.* Saint Augustin insistait, comme le montre souvent M. Gilson, sur « le principe d'intériorité de la pensée », et c'est pourquoi une doctrine comme celle de Descartes sera encore une doctrine augustinienne dans son point de départ. Veut-on voir comment procède cette dialectique qui, à partir de l'âme, nous fait trouver Dieu ? Elle s'exprime dans le commentaire du Psaume 41 : *Ubi est Deus tuus.* « Cherchant donc mon Dieu dans les choses visibles et corporelles, et ne le trouvant pas, cherchant sa substance en moi-même, comme s'il était d'une nature semblable à la mienne, et ne l'y trouvant pas, je sens que mon Dieu est quelque chose au-dessus de mon âme (Migne, t. 36, p. 469). En un mot, l'esprit humain qui juge les choses visibles est au-dessus des choses visibles, mais il a lui-même sa règle et son juge dans les raisons éternelles qui l'éclairent. La métaphysique augustinienne suppose donc une théorie de l'illumination intellectuelle exposée surtout dans le *De Magistro*. Saint Augustin se propose de montrer qu'il n'y a vraiment

qu'un seul maître, et qu'on n'enseigne jamais rien, mais c'est toujours en elle-même que l'âme retrouve la vérité qu'on veut lui communiquer du dehors. Il faut alors supposer, pour comprendre la vérité et la nécessité de nos jugements, une illumination intellectuelle, c'est-à-dire une action spéciale de Dieu sur l'entendement ; cette doctrine rejoint, on le voit, et rejoindra nettement dans les doctrines postérieures, certains aspects de la critique de l'efficacité des opérations naturelles.

Il est une autre doctrine qui a joué un rôle considérable dans la formation de la pensée médiévale, celle du pseudo-Denys l'Aréopagite. C'est un auteur dont la personnalité véritable nous est inconnue, nous savons seulement qu'il écrivait en grec à la fin du v<sup>e</sup> ou au début du vi<sup>e</sup> siècle. Ses ouvrages principaux sont les *Noms divins*, la *Théologie mystique*, la *Hiérarchie céleste*, la *Hiérarchie ecclésiastique*. Ce qu'il communiquait au moyen âge c'est d'abord une théorie de l'exemplarisme divin pour laquelle les réalités de notre expérience supposent des idées ou des modèles éternels ramenés en Dieu à l'unité. La métaphysique de Denys nous apparaît encore comme une philosophie du Bien ou de l'amour. Personne n'a repris avec plus de pénétration cette idée que le principe des choses se trouve dans le Bien, ou dans ce que Denys nomme l'extase du divin amour. *Est autem extasim faciens divinus amor*. Tout vient donc de la Bonté divine, *propter bonitatem ipsius quæ et deducit ad esse existentia et continet*. Nous retrouvons ici cette idée platonicienne que c'est le Bien qui donne aux autres idées leur être et leur essence, et qui permet d'achever le mouvement de la dialectique. La doctrine est encore une métaphysique de l'unité, car si les choses procèdent de l'unité divine, elles constituent par là même un seul système. On trouve chez Denys l'origine de la comparaison suivant laquelle les choses procèdent de Dieu à la façon dont les rayons s'écartent du centre d'un cercle. « L'absolue et infinie bonté produit l'être comme son premier bienfait, il convient donc de la louer d'abord de cette grâce qui précède toutes les autres grâces. Ainsi la participation de l'être, les principes des choses et les choses elles-mêmes, et tout ce qui existe, viennent de la bonté et subsistent en elles d'une façon incompréhensible, sans diversité, sans pluralité: (*De Div. nom.*, cap. 2.) Denys s'attache à montrer les analogies de cette unité, c'est d'abord la lumière ou la science, car il appartient à la vérité et à la science d'unir les esprits, ou bien c'est encore la beauté et la clarté qui établissent entre les choses des rapports réciproques.

Voici donc deux doctrines qui sont au point de départ des doc-

trines médiévales. L'une est, selon la forte expression de Windelband, « une métaphysique de l'expérience intérieure », elle essaye de définir surtout le rapport de l'âme avec Dieu. L'autre conduit à une vision mystique du monde ; ce qui s'offre à la réflexion du philosophe, ce sont les vestiges qui nous permettent de remonter à l'unité divine. L'une et l'autre cherchent le principe premier des choses dans la causalité du Bien. Or ce qui est important pour notre sujet c'est de bien voir que le XII<sup>e</sup> siècle vivait de ses conceptions. Voici par exemple la doctrine des Victorins ; c'est une doctrine mystique, entendons par là au sens étymologique, la recherche de ce qui se cache sous des symboles. On y trouvera par exemple la doctrine des deux livres par lesquels nous pouvons être instruits, celui de la nature et celui de l'Écriture. La nature est un livre qu'il nous faut déchiffrer, et s'il n'y avait pas eu la faute originelle, nous nous serions élevés sans peine du sensible à l'intelligible, mais l'homme est esclave de ses sens, et c'est seulement à l'aide de la foi qu'il peut retrouver l'intelligence du sens mystique de l'univers. Mais les tendances principales du XII<sup>e</sup> siècle se trouvent surtout chez saint Bernard. Sa mystique est dans la ligne même de l'augustinisme. « Dépouillé, nue, purement intérieure et psychologique, elle a quelque chose de classique au sens français du mot. » (GILSON, *La philosophie de saint Bonaventure*, p. 267.) C'est l'analyse, comme dans Pascal, de notre misère, de la nécessité de la rédemption, et l'on y trouve une alliance étonnante de rigueur et de délicate humanité. Ainsi le XII<sup>e</sup> siècle vit de son expérience même, et c'est pourquoi il y a dans cette période une spontanéité d'allure, une aisance que l'on ne retrouvera peut-être pas au même degré dans celle qui va suivre. C'est qu'en effet le XIII<sup>e</sup> siècle aura la tâche de sauvegarder son expérience chrétienne et humaine en présence d'une conception nouvelle qui est, comme il nous reste à le montrer, la philosophie antique de la nature.

La pensée antique n'avait jamais été entièrement oubliée au moyen âge. Nous voyons l'humanisme de l'école de Chartres par exemple tout pénétré de l'influence des littératures latine et grecque. Mais c'est surtout à la fin du XII<sup>e</sup> siècle et au début du XIII<sup>e</sup> siècle que les œuvres maîtresses des philosophes anciens, surtout d'Aristote, sont connues en Occident. Elles parviennent à la scolastique latine de deux façons différentes, d'abord par des traductions directes, et c'est là une conséquence des Croisades. On marque d'ordinaire la fin de la philosophie ancienne avec le décret de Justinien qui ferme l'école d'Athènes en 529. La

philosophie se réfugie alors à Byzance, mais par suite du schisme grec les relations avec l'Occident furent très rares. Mais en 1204 les Croisés prennent Constantinople, et bientôt le pape Innocent III essaye de favoriser les échanges intellectuels entre l'Orient et l'Occident. Des textes d'Aristote furent bientôt traduits. La chronique de Guillaume le Breton nous dit que « des écrits de métaphysique attribués à Aristote venaient d'être apportés de Constantinople et traduits du grec en latin ». Mais ce sont surtout les Arabes qui devaient servir d'intermédiaire. Ils connaissaient eux-mêmes ces œuvres par les traductions des chrétiens de Syrie, de sorte qu'ils ne font que restituer à la scolastique les œuvres qu'ils tenaient eux-mêmes des chrétiens. On connaît en Espagne les traductions du collège de Tolède avec Gundisalvi, Jean d'Espagne, Michel Scot. Mais ces œuvres n'allaient pas sans danger pour la pensée chrétienne. Elles étaient accompagnées de commentaires de philosophes juifs ou arabes, Avicenne, Averroès, Maimonide, inspirés autant du Plotinisme ou d'autres philosophies antiques que de l'aristotélisme. Aussi le décret de Robert de Courçon en défend la lecture en 1215. Il met au programme la logique ancienne et nouvelle, permet l'Éthique, mais interdit la *philosophia naturalis*, la métaphysique, les *Summæ de eisdem*, ainsi que les doctrines de David de Dinant, d'Amaury de Benes et d'un certain Mauritius Hispanus, dans lequel il faut voir sans doute Averroès.

Aristote apportait en effet la conception toute nouvelle d'une nature qui se suffit à elle-même, qui a les principes immédiats de ses opérations, ou qui procède du premier principe d'une façon nécessaire. Pour comprendre cette position il faut se reporter à la critique de Platon par Aristote. La participation telle que Platon l'entend, n'est qu'un mot vide de sens. Ce qui existe c'est le monde des formes engagées dans le devenir, et ce qui permet de comprendre la fixité de la pensée, de résoudre le problème socratique de la science, c'est simplement l'éternité des générations. Ainsi la nature des choses se définit en elle-même, sans aucune référence à un monde supérieur. En même temps la philosophie antique insistait sur la conception de l'éternité et de la nécessité, et si l'on pose le problème de l'origine radicale des choses on la trouvera le plus souvent dans un modèle éternel d'où les choses procèdent d'une façon fixe, sans liberté et sans choix. « Le terme antérieur, dit Plotin, ne doit pas immobiliser sa puissance, et par jalousie en borner les effets, cette puissance doit toujours avancer, jusqu'à ce que ses effets, dans la mesure du possible, parviennent au dernier des êtres. » (*Eneades*, IV,

8-9.) On ne cherche pas à distinguer nettement au XIII<sup>e</sup> siècle ces conceptions différentes. Ce que l'on rencontre, c'est un groupe de doctrines attribuées à *Aristoteles et sequaces ejus*. Il est certain alors qu'au nom des principes d'« Aristote » la théorie chrétienne de la création devient impossible. C'est là ce que montre fort bien Maimonide. Le monde suppose, dit-il, selon les principes aristotéliens, une matière éternelle, car si elle était née, elle devrait l'être à partir d'une autre matière préexistante, ainsi il faut au monde le substratum d'une matière elle-même éternelle. Une autre conséquence se dégage de la philosophie grecque de la nécessité. « C'est, dit encore Maimonide, une proposition sur laquelle Aristote et tous les philosophes sont d'accord que d'une chose simple il ne peut émaner directement qu'une seule chose simple ; si la chose est composée, il peut émaner plusieurs selon le nombre des simples qu'elle renferme et dont elle est composée. Conformément à cette proposition, Aristote dit qu'il n'y a eu d'émanation primitive de Dieu qu'une seule intelligence. » (*Guide des Égarés*, trad. Munk, t. II, p. 173.) C'est là le principe que nous retrouverons bien souvent : *Ex uno non provenit nisi unum*.

Nous sommes là, on le voit, en présence d'un univers bien différent de celui qui se présentait à saint Augustin ou à Denys. La vision chrétienne des choses est celle d'un univers qui a une finalité et surtout une histoire. C'est un univers dans lequel se joue un drame ; de plus la philosophie conduit toujours à une vision intérieure des choses, on insiste sur la signification de la vie personnelle. Au contraire, l'univers grec est éternel, parce qu'il est fait d'essences immuables, toujours réalisées dans des existences. L'origine des choses ne se trouve pas dans la liberté, mais dans la procession nécessaire qui déduit les êtres du premier principe. La sagesse pratique qui se dégage de ces doctrines est bien différente, dans un cas c'est l'acquiescement à un ordre de choses immuables, dans l'autre la soumission à une volonté qui nous élève finalement au delà de la nature elle-même.

Comment ces doctrines antiques vont-elles être accueillies dans la scolastique chrétienne ? C'est le problème que nous nous proposons d'étudier en examinant quelques-unes des doctrines qui furent historiquement adoptées : la réaction de Guillaume d'Auvergne, l'utilisation de l'aristotélisme par la philosophie franciscaine et par celle de saint Thomas. C'est en étudiant la question de ce point de vue qu'on saisit l'originalité de la pensée médiévale. On entend d'ordinaire par scolastique un savoir tout formel, abstrait, le contraire d'une philosophie vivante. Mais



essayons de saisir cette pensée en face des problèmes qu'elle avait à résoudre. Supposons que nous ne connaissions rien des solutions qu'elle va élaborer. Alors l'histoire nous montrera la spontanéité et la vie que nous nous attendons à trouver dans toute philosophie digne de ce nom. Derrière le lourd appareil des thèses scolastiques, ce que nous saisissons ce sont les démarches d'une pensée libre et hardie. Nous verrons, dans les leçons qui vont suivre, la pensée du XIII<sup>e</sup> siècle à la conquête des principes qui lui permettent d'accorder finalement la philosophie de la nature à toute la profondeur de son expérience intérieure.

(A suivre.)

---

# La Pensée de Vico <sup>(1)</sup>

par Paul HAZARD,  
Professeur au Collège de France.

---

## II

### Les valeurs dynamiques de la *Scienza Nuova*.

Sans compter les traités qui permettent de suivre la marche de la pensée de Vico ; sans compter plusieurs rédactions intermédiaires, corrections et modifications qui sont signalées dans la préface de l'édition de F. Nicolini, nous possédons trois états principaux de la *Scienza Nuova* :

*Principii di una Scienza nuova intorno alla natura delle nazioni, per la quale si ritruovano i principii di altro sistema del diritto naturale delle genti...* Napoli, Mosca, 1725, 12 + 270 p., in-12.

*Cinque libri di Giambattista Vico de' principii di una Scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni, in questa seconda impressione con più propria maniera condotti e di mollo accresciuti.* Napoli, Mosca, 1730, XII + 480 p., in-12.

Enfin :

*Principii di Scienza nuova di G. B. Vico d'intorno alla comune natura delle nazioni, in questa terza impressione del medesimo autore in gran numero di luoghi correllta, schiarita e notabilmente accresciuta.* Napoli, nella Stamperia Muziana, 1744, 16 + 526 p., in-8°.

Après les études des critiques italiens, qui sont si copieuses et si approfondies, celles de Benedetto Croce, de G. Gentile, de F. Nicolini, que reste-t-il à glaner ? On peut d'ailleurs adopter

(1) Voir *Revue des Cours*, n° 16 du 30 juillet 1931.

un point de vue un peu différent de celui qui les a guidés, et essayer de dégager les valeurs dynamiques de la *Scienza Nuova*.

#### L'ÉTABLISSEMENT DES PRINCIPES.

Vico part de cette idée, que nous ne savons rien sur les commencements de l'humanité. En effet, « la nature de l'esprit humain est cause que l'homme qui est plongé dans l'ignorance fait de lui-même la règle de tout l'univers... » *Fama crescit eundo, et minuit praesentia famam*, rappelle Vico. L'orgueil des nations, la vanité des érudits, font que chaque pays prétend être le plus ancien de l'univers et se croit à la base de la civilisation. Chaldéens, Scythes, Egyptiens, Chinois, tous ont la même prétention, et tous pour les mêmes raisons se trompent.

Bref, les opinions que nous avons sur les débuts de l'humanité, sur l'histoire même de notre espèce, sont invraisemblables et sont absurdes. Par conséquent, il y a une science à établir, une science nouvelle qui serait celle même de l'humanité, science essentielle et science totale.

C'est, au moins à quelque degré, un sentiment éprouvé déjà par le xvii<sup>e</sup> siècle finissant et par le xviii<sup>e</sup> siècle. L'incertitude de l'histoire, voilà une pensée extrêmement troublante pour ceux qui se mettent alors à considérer le passé. Que ce soit Beaufort ou Lenglet Dufresnoy, Shaftesbury ou Bolingbroke, on fait la même constatation, on se débat contre le même trouble, on a l'impression d'un grand vide : nous ne savons rien, l'histoire telle qu'on nous l'a enseignée n'est qu'un tissu de fables... Au moment où l'esprit critique envahit l'Europe, on saisit la différence entre la légende, dont on s'était trop facilement satisfait jusqu'alors, et le vrai, qui reste à établir. On devient rebelle à l'affirmation de l'autorité. Bossuet est, dans ce sens-là, sans successeur idéologique, parce qu'il n'est plus possible, étant donné l'état d'esprit qu'on adopte, d'avoir une attitude semblable à celle qui lui permettait d'expliquer l'humanité par Dieu. Mais on ne sait que mettre à la place de l'autorité qui s'effrite.

Cette histoire que les contemporains souhaitaient de construire, ont-ils réussi à la créer, solide et sûre, suivant leur désir ? Non, à vrai dire. Le plus hardi, le plus vivant, Voltaire, a donné des fragments d'histoire. Il a pris tel règne, telle époque particulière qui l'intéressait ; il a fait une œuvre partielle, et dont la qualité même n'est pas décisive.

La grande entreprise de refaire l'histoire totale, Vico la tente ; la méthode qui doit mener à la certitude, et « rendre à l'humanité ses titres de noblesse », il la cherche, et il pense l'avoir trouvée.

Le point de départ est la déclaration, précise et nette, de ce que l'époque sentait obscurément : « Tout ce qui a été écrit jusqu'ici n'est que le fruit de souvenirs confus ou le reste d'imaginatioins déréglées, et non pas l'œuvre d'une saine intelligence. » Mais bientôt, la démarche de sa pensée dégage une valeur constructive : « Du milieu de ces nuits profondes et ténébreuses qui enveloppent l'antiquité dont nous sommes si éloignés, nous apercevons une lumière éternelle et qui n'a pas de couchant, une vérité que l'on ne peut aucunement révoquer en doute. *Ce monde civil a certainement été fait par des hommes.* Il est donc possible, car cela est utile et nécessaire, d'en retrouver les principes dans les modifications mêmes de notre esprit... »

Ou bien encore :

« Ce monde des nations ayant été fait par les hommes, l'homme ne peut en retrouver les modifications dans son propre esprit ; de telle sorte que celui qui médite sur cette science peut, au moyen de cette formule, *deveil, doit el devra*, se raconter désormais à lui-même, et sans notre concours, cette histoire idéale et éternelle. Il n'y aura pas d'erreur dans l'histoire si celui qui fait les choses est aussi celui qui les raconte. Cette science procède donc comme la géométrie, car elle crée d'elle-même le monde des grandeurs, en le construisant avec ses propres éléments ; mais cette science est d'autant plus certaine que ne l'est la géométrie, que les lois par lesquelles les affaires des hommes sont réglées ont plus de réalité que ne peuvent en avoir des points, des lignes, des superficies et des figures. » (I, *De la méthode.*)

Cette science, qui est désormais considérée comme possible et légitime, doit répondre à deux ordres de la pensée : le premier, l'ordre idéal, l'ordre que Vico appelle vérité ; le second, l'ordre historique, que Vico appelle certitude. Le vrai idéal, d'une part, la certitude historique, d'autre part, en se réunissant enserrent tout le réel : « La philosophie considère la raison et médite sur elle. C'est de cette contemplation-là que naît la science du vrai. La philologie est fondée sur l'autorité du témoignage et elle produit la conscience de ce qui est certain. »

Or, dans la première de ces deux catégories, Vico rencontre la Providence, valeur idéale, vérité transcendante. Il n'a garde de la nier. La négation serait incompatible avec son milieu, avec son temps, avec une certaine qualité de son esprit même. La Providence règle les choses humaines ; il le répète à plusieurs reprises au long de sa *Science Nouvelle*. Il l'affirme : « La Providence divine est l'ordonnatrice des républiques et du droit naturel des gens. »

Mais l'ayant ainsi admise et proclamée, il l'abandonne pour ainsi dire à elle-même ; et c'est sur la seconde catégorie de l'esprit, sur la certitude historique, qu'il fait porter son effort. L'histoire de l'humanité s'inscrit dans la philologie, et est déchiffrée par la philologie : « Il faut classer parmi les philologues les grammairiens, les historiens, et les critiques qui se sont occupés de la connaissance des langues et des actions des différents peuples telles que sont pour l'intérieur, les usages, les lois ; et pour l'extérieur, les guerres, les alliances, les voyages et le commerce. » La Providence mène une humanité qui se crée elle-même, se raconte elle-même, offre à elle-même sa propre garantie, puisque son histoire et son existence sont des modalités de l'esprit humain. La première affirmation est un acte de foi, la seconde un fait ; et le fait intéresse passionnément Vico. Tout ce qui est, devient témoignage à recueillir ; par exemple : « Si les poèmes d'Homère sont l'histoire civile des anciennes mœurs grecques, ils seront pour nous des témoignages précieux de l'existence du droit naturel des gens en Grèce. » Le droit aussi bien que la mythologie, l'étymologie aussi bien que la numismatique, tout doit être interprété, tout doit servir, aussi bien les traditions vulgaires que les codes des lois. Bref, tout ce que l'esprit humain a créé est un témoignage de l'histoire de l'esprit humain ; et l'histoire de l'esprit humain, c'est la réalité.

Quelles sont les forces psychologiques, ou pour reprendre mon mot de tout à l'heure, quelles sont les puissances dynamiques contenues dans ces affirmations de méthode ?

Elles sont importantes dès ce premier aspect. Possibilité de l'histoire ; sa valeur éminente. Dignité de la philologie. Cette dernière idée n'aura son aboutissement complet qu'avec Renan. Rappelons-nous, en effet, le très beau passage de *l'Avenir de la Science* où Renan insiste sur le rôle de la philologie : « Ces considérations seraient suffisantes, ce me semble, pour l'apologie des sciences philologiques. Et pourtant elles ne sont à mes yeux que bien secondaires, eu égard à la place nouvelle que le développement de la philosophie contemporaine devra faire à ces études. Un pas encore et l'on proclamera que la philosophie est la science de l'humanité et que la science d'un être qui est dans un perpétuel devenir ne peut être que son histoire. Or cette histoire n'est possible que par l'étude immédiate des monuments, et ces monuments ne sont pas abordables sans les recherches spéciales du philologue. »

Mais il y a plus. Le cartésianisme est attaqué par Vico ; le cartésianisme n'atteint que le vrai, et le vrai logique n'est qu'un

aspect borné des choses. L'histoire est le certain, et le certain doit compléter le vrai. Voilà la grande révolution de pensée que Vico opère devant son temps.

D'autre part, il substitue au sens de l'individuel le sens du collectif. L'évidence ne peut pas nous être donnée par la raison individuelle, affirme-t-il. Le critérium de la certitude est le consentement universel. « Des idées uniformes nées simultanément chez les peuples inconnus les uns aux autres doivent avoir une source commune de vérité... »

« Toutes les nations barbares ou civilisées, quoique fondées en des temps divers, gardent les trois coutumes humaines suivantes : toutes ont une religion, toutes contractent solennellement des mariages, toutes ensevelissent leurs morts. » Voilà les trois faits qui appartiennent à l'essence même de l'humanité, et qui sont sûrs comme tels. N'y aurait-il pas dans cette position d'esprit une autre valeur qui se dégage, à savoir l'importance, la nécessité, la vérité, la primauté de la sociologie ?

Mais voici peut-être l'essentiel. Vico émet, en effet, une idée qui domine toute la philosophie moderne : il cherche à déterminer les relations du sujet et de l'objet ; et il propose leur identité. Songeons que la philosophie la plus nouvelle, autour de Vico et à son époque, est le déisme ; et songeons, en même temps, combien Vico dépasse cette pensée timide et limitée.

Il prend d'instinct, devant les problèmes de l'être, l'attitude qu'adoptera non pas même le XVIII<sup>e</sup>, mais le XIX<sup>e</sup> siècle ; et ce n'est pas le lieu d'examiner ici les rapports que sa philosophie peut avoir avec celle de Hegel : mais au moins convient-il de prononcer ce nom, pour marquer les virtualités qui sont contenues dans les idées du philosophe napolitain.

#### HISTOIRE DE L'HUMANITÉ PRIMITIVE.

Vico entreprend à sa manière l'histoire de l'humanité primitive. Après le déluge universel, les descendants de Cham renoncent à la vraie religion de leur père Noé ; ceux de Japhet et de Sem suivent leur exemple. Les hommes se disséminent dans la grande forêt de la Terre. Leurs enfants, élevés durement dans cette nature sauvage, croissent dans des proportions exceptionnelles. Alors apparaissent les géants. Ceci est constaté par le consentement universel, par la tradition, par les monuments de toute espèce que nous trouvons : crânes, armures, etc...

Ces géants créent alors une métaphysique poétique ; la faculté

qui parle d'abord dans cette humanité primitive est l'imagination ; et ces premiers hommes sont des poètes au sens propre du mot, c'est-à-dire des créateurs. La grande poésie, qui est leur, consiste à inventer des fables sublimes, des fables capables de troubler ceux mêmes qui les ont créées, de leur inspirer la terreur des dieux, et, par voie de conséquence, une morale.

Ainsi : la foudre vient à éclater. « Ces géants vigoureux et robustes, dispersés dans les bois et sur les monts, là où les bêtes ont aussi leur tanière, s'effrayèrent à ce bruit, s'étonnèrent de ce grand effet dont ils ignoraient la cause, levèrent les yeux et aperçurent le ciel. » La mythologie se construit de la sorte. Qu'est-ce que Jupiter, sinon la première fable divine imaginée par les premiers poètes théologiens ? Chaque nation a créé son Jupiter, a créé son dieu sous l'effet des mêmes circonstances. Les dieux païens sont nés des premières facultés de l'homme.

En même temps qu'une métaphysique poétique, une logique poétique s'est établie. Les hommes primitifs ont d'abord parlé par images, images qui se sont affaiblies peu à peu jusqu'à devenir avec le temps des signes intellectuels. Et Vico suit son chemin, tirant de son affirmation première des corollaires sur les origines des langues et des lettres, sur les origines des hiéroglyphes, des lois, des noms, des insignes nobiliaires, des médailles, des monnaies ; et par conséquent sur la première langue et la première nature du droit des gens. Il montre l'origine de l'écriture et celle des langues. Les nations, d'abord muettes, ont commencé à parler au moyen de l'écriture. Elles se sont servi d'images. Par exemple, en faisant trois fois l'action de faucher, ou en prenant trois épis, les hommes ont représenté la valeur de trois années. Le primitif, c'est l'image, et la première écriture a été non pas intellectuelle, non pas idéologique, mais hiéroglyphique. A leur tour, les langues sont nées de ces représentations concrètes...

Revenons à notre question essentielle : quelles virtualités contiennent de telles interprétations ?

Le concept dominant en ces matières était à l'époque celui du rationnel ; et la forme qui s'imposait à l'esprit du siècle était volontiers celle d'une convention. Pour éviter les inconvénients qui naissent de la déviation de l'état de nature après une période de troubles, une convention idéale, pensait-on, faisait qu'on avait institué des lois et un gouvernement. Le langage était une convention pour que les hommes pussent s'entendre ; l'écriture était une convention pour que les hommes pussent communiquer. La poésie était à l'origine grossière et barbare,

mais susceptible d'un développement rationnel. Homère avait toute sorte de qualités par rapport à son temps, mais c'était tout de même un barbare, et ses défauts s'expliquent par l'époque grossière où il vivait. Le progrès par une marche lente mais certaine, avait amené peu à peu la poésie et l'art à un plus grand degré de perfection. Le monde entier paraissait une convention. On estimait qu'il n'était pas impossible de faire disparaître les différences qui règnent entre les hommes, pour arriver à créer un état cosmopolite réglé uniquement par la raison.

Voilà en gros les directions d'esprit qui deviennent de plus en plus chères au XVIII<sup>e</sup> siècle. Or le principe que Vico établit en face de celui-là, c'est assez exactement le contraire. C'est le sens du spontané, du naturel ; c'est le primitivisme, et, ce faisant, il accomplit dynamiquement une révolution. Il établit le principe de la nation, force autochtone, force mystérieuse mais primitive et qui continue quoiqu'on fasse à se développer suivant ses propres lois. Il renouvelle la linguistique. Suivant lui, l'idée qu'une seule nation a découvert arbitrairement les lettres et les a passées à ses voisins, la nation égyptienne ou telle autre, est une absurdité. Il est impossible que les choses aient eu lieu de la sorte. L'idée que les hiéroglyphes ont été inventés par les philosophes, afin de cacher sous un voile épais les mystérieuses vérités d'une science sublime, est pareillement une absurdité. C'est bien plutôt l'effet d'une nécessité naturelle ; les Egyptiens eux-mêmes croyaient qu'à partir de leur commencement, ils avaient parlé successivement trois langages, correspondant aux trois âges des dieux, des héros et des hommes. Le même processus a été suivi dans tous les pays. Il y a eu le langage par images, puis le langage symbolique et enfin le langage graphique ou vulgaire, qui appartient aux plébéiens comme l'autre appartenait aux nobles, trois langages qui ont pu d'ailleurs se pénétrer et exister simultanément, à un moment de la durée.

Vico renouvelle la poétique. Il dément la croyance à l'antériorité de la prose sur la poésie. C'est une loi de la nature humaine, que les fables universelles et fantastiques ont nécessairement précédé les fables raisonnées. L'état imaginaire est antérieur à l'état abstrait ; ce dernier état, d'où procède la prose, ne peut être que le fruit d'un long travail de l'esprit. La première expression a été une manière de chant. « Les premiers hommes, grossiers et lourds, sans cesse poussés par la violence de leurs passions à préférer quelques sons, pouvaient s'exprimer suffisamment par de bruyants éclats de voix et se trouvèrent à leur insu préférer



des diphthongues et moduler une sorte de chant. Le premier rythme devait convenir à la langue et à l'âge des héros. Tel fut, en effet, le vers héroïque, le plus majestueux de tous et le seul véritablement propre à la poésie héroïque. Il fut le résultat des passions violentes, telles que l'effroi ou la joie. La poésie héroïque ne décrit jamais que le trouble des grandes passions. Le vers spondaïque... naquit en premier lieu de la lenteur des esprits et de la grossièreté des organes. Plus tard, c'est-à-dire à mesure que les esprits et les organes acquéraient plus de souplesse et plus de flexibilité, le dactyle et l'iambe, dit par Horace *pede praesto*, furent tour à tour admis. Parvenus enfin à un plus grand développement, les esprits et les organes se trouvèrent capables de former et de rendre la prose au moyen des genres intellectuels. » Vico n'ignore pas le caractère, révolutionnaire pour le temps, de ses théories. « Toutes les choses que nous avons établies jusqu'ici renversent ce qui a été dit sur l'origine de la poésie par Platon d'abord, par Aristote ensuite ; et de nos jours, par Patrizi, Scaliger et Castelvetro, car nous avons démontré que par le défaut de raisonnement chez les premiers hommes, la poésie fut d'abord si sublime que ni la philosophie, ni l'art poétique et critique qui suivirent plus tard, ne purent la surpasser ni même l'égaliser. »

Il renouvelle les idées sur la beauté du langage, et, d'une façon plus générale, sur l'art. Il ne craint pas de déclarer, conformément à la logique de ses principes, que les langues qui abondent en locutions héroïques imagées sont les plus belles, parce qu'elles sont les plus évidentes, c'est-à-dire les plus vraies et les plus diverses. Les langues, au contraire, dont les mots ne portent plus l'empreinte de leur origine sont abstraites, obscures, confuses et par conséquent fausses et trompeuses. Plus elles s'éloignent de l'image primitive, moins elles valent.

Quant à l'art, Vico pressent l'idée d'une valeur créatrice, d'une intuition première, d'une opération de l'esprit qui précède toutes les autres et chronologiquement, et dans sa valeur idéale. Cette opération est à la base de l'activité intellectuelle ; c'est la première, c'est la plus nécessaire. Une telle idée se retrouvera chez Benedetto Croce, après avoir passé par les esthéticiens allemands.

Renouvellement de la morale : la morale n'est pas une doctrine imposée du dehors, mais une valeur qui se fait, qui s'est apprise à mesure que l'esprit humain se créait lui-même. L'impression de terreur produite par certains phénomènes naturels, considérés comme des dieux, a dû rendre les hommes pieux. Craignant

les dieux, les respectant, les hommes font ce qu'ils doivent faire pour éviter cette colère qu'ils craignent. La crainte de la divinité, la piété, est la mère de toutes les vertus morales. Le mariage, qui a une importance toute spéciale dans l'organisation des sociétés, vient de là, des unions de la chair accomplies pudiquement et dans la crainte de la divinité. De même, les géants voisins de la brute apprennent la prudence en s'habituant à consulter les auspices de Jupiter. Ils s'habituent à être justes envers Jupiter et ensuite envers les autres hommes.

Toujours par le même processus, renouvellement des idées politiques. Les gouvernements, eux aussi, se sont faits, se sont établis peu à peu en vertu de la nature de l'homme, en vertu des qualités mêmes de l'esprit humain. Ils n'ont pas, eux non plus, été fabriqués et importés du dehors, ils ne sont pas le fruit de quelque opération rationnelle qui se serait passée dans l'ordre abstrait. Ils ont été vécus, ils sont l'histoire et la réalité. La première forme du gouvernement a été vraisemblablement les pères de famille « n'enseignant que la religion, admirés comme savants, révéérés comme prêtres, craints et obéis comme rois ». Tout s'explique de proche en proche en vertu du même point de départ. « Les sociétés humaines ne tirent leur origine ni de la fraude, ni de la violence d'un seul contre plusieurs, mais des familles. »

Les conséquences qu'entraîne la position intellectuelle prise par Vico, on le voit, peuvent s'étendre à l'infini. Partout où nous portons notre regard à sa suite, nous apercevons des nouveautés. Il dessille les yeux, et, par cette espèce d'opération magique, tout ce qu'on voit paraît changé.

Il regarde Dante et il prouve que Dante n'est pas du tout le barbare que l'on dit ; tout au contraire, Dante est admirable, la *Divine Comédie* est le plus rare trésor, non parce qu'elle représente un progrès sur l'antérieur, mais au contraire parce qu'elle est un témoignage des temps héroïques de l'Italie, parce qu'elle est la source des plus belles expressions de la langue toscane ; et surtout, parce qu'elle est le modèle de la poésie sublime, celle des origines, celle des temps créateurs.

Il considère la question homérique, et montre que, vraisemblablement, Homère n'a jamais existé en tant qu'individu ; mais qu'il est le reflet d'un temps, d'une époque que les hommes ont traversée aussi bien dans les autres pays qu'en Grèce, mais dont la Grèce peut être prise comme le meilleur témoin.

Le XVIII<sup>e</sup> siècle, d'une façon générale, est fermé à la notion d'héroïsme ; il se méfie du héros, dans lequel il voit essen-

tiellement un guerrier. Vico prend les choses à ce point. Il ne rétablit pas le héros dans ses droits individuels, c'est une position abandonnée, mais il lui donne une autre valeur, représentative et symbolique. Homère n'est pas l'aède sublime dont on peut se représenter les traits ; il n'est pas non plus ravalé et rabaissé, réduit à une condition simple et ordinaire. Homère, c'est la Grèce, ses dieux, ses croyances ; Homère, c'est tout un âge, primitif encore, et, davantage, héroïque. La notion même du héros, une des notions conductrices de l'humanité, est par Vico renouvelée.

En somme, nous avons ici un effort admirable pour sortir de soi-même, pour considérer le passé dans sa valeur objective, pour se dégager d'un présent qui faussait la perspective de l'antérieur ; et c'est encore une révolution psychologique. On avait effacé l'image, on avait nié la puissance de l'instinct, on avait ignoré les réalités du primitif. Vico prend l'attitude contraire ; il s'applique à dérationnaliser le siècle, à vivifier, à rétablir dans ses droits la jeunesse du monde.

#### L'ÉVOLUTION DE L'HUMANITÉ.

Il y a, dit Vico, trois âges, et trois natures qui en résultent : d'abord l'âge des dieux, et la nature poétique, la nature créatrice, divine en ce sens qu'elle crée la divinité. Ensuite, l'âge et la nature héroïques ; les héros, se considérant comme engendrés sous les auspices de Jupiter, participent encore de la première nature ; mais, par les qualités qu'ils développent en eux, forment un âge à part, et établissent vraiment les bases de la civilisation. En troisième lieu, l'âge des hommes, et la nature civilisée : « Intelligente, modeste, douce et raisonnable, par conséquent obéissant à la loi de la conscience, de la raison et du devoir. »

Vico tire de cette affirmation des conséquences implacables : « De là il y a trois espèces de mœurs : les premières mœurs furent remplies de piété, telles que nous les voyons dans Deucalion et Pyrrha. Les secondes furent violentes et rudes, et telles nous les voyons dans Achille ; les troisièmes sont douces et elles sont réglées par le sentiment du pouvoir civil. » Il y a trois espèces de droits naturels : divin, héroïque, humain. Trois espèces de gouvernements : le théocratique, l'héroïque ou aristocratique, l'humain : « L'égalité de l'intelligence humaine qui est dans l'essence de la nature humaine rend tous les hommes égaux devant la loi. Tous les hommes y sont nés libres, dans des villes jouissant par conséquent d'une liberté populaire et dans

lesquelles chaque citoyen exerce la force réglée par la loi, chacun d'eux étant le maître au nom de la liberté populaire. » Il y a trois espèces de langages, trois espèces de caractères d'écriture, trois espèces de jurisprudences ou de sciences, trois espèces d'autorités, trois espèces de raisons ou de droits, trois espèces de jugements, comme il y a trois grandes divisions du temps. Quand cette succession s'est produite, quand ces trois âges dans toutes leurs conséquences sont révolus, qu'arrive-t-il ? Il arrive que les nations recommencent leur cours (*corsi e ricorsi*). Après l'établissement de la religion chrétienne, Dieu, connaissant les combats que la religion allait avoir à souffrir, permit qu'un nouvel ordre de civilisation s'établît parmi les hommes. Et ainsi recommence l'âge divin : les rois catholiques, défenseurs et protecteurs de la religion chrétienne, revêtent la dalmatique des diacres et consacrent à Dieu leur personne royale. On les appelle : majesté sacrée. Ils fondent des ordres religieux armés ; bref, on voit s'instaurer un nouvel âge primitif.

Suivent les temps de la féodalité, c'est-à-dire que l'âge héroïque recommence également, et presque sous nos yeux. Défense des frontières, possession des fiefs, etc. : Vico poursuit son parallélisme. Enfin, on revient à l'âge humain. Maintenant, une civilisation accomplie semble s'être répandue sur toutes les nations. Mais quand on en est arrivé à l'âge humain, une fermentation, une corruption se produit ; une anarchie en résulte. On retourne à la barbarie première et tout recommence. En fait, cette théorie, par son caractère affirmatif et simpliste, est une de celles qui ont frappé le plus les esprits ; souvent même on n'a voulu retenir qu'elle dans toute l'œuvre de Vico.

Or quelles sont, une dernière fois, les valeurs psychologiques qui sont mises ici en jeu ? Il est facile de les voir. Vico substitue à l'idée du stable, l'idée de l'évolution. Il brise les cristallisations, pour essayer d'atteindre le mouvement qui est la vie.

Il perçoit, il établit en outre la relativité des choses. Certes, c'est la volonté de Dieu qui dirige ces *corsi* et *ricorsi*, mais la volonté de Dieu admise une fois pour toutes et mise ensuite hors de cause. Reste l'humanité elle-même qui se développe suivant certaines contingences. L'humanité devient, elle n'est pas ; son devenir est subordonné à des circonstances variées. Sa marche dépend de la nature des choses, comme dira plus tard Montesquieu.

Allons plus loin. Ne peut-on dire que la théorie de Vico assemble deux faits qui sont très présents à la conscience moderne ? D'une part, rien ne nous est plus cher que l'idée de progrès.

Mais en même temps, nous sommes obligés de douter de l'existence de ce progrès même, si nous nous plaçons au point de vue moral. Nous sommes obligés de constater des décadences qui se produisent dans telle et telle nation, et des retours ; des mouvements qui ne ressemblent pas à une progression rectiligne et continue. A l'idée de ligne droite, Vico substitue une idée cyclique. Il assemble le nouveau et l'ancien, le non vu et le vu, le spontané et le répété, suivant un rythme original, et capable de séduire nos esprits modernes.

\*  
\* \*

Vico a mené à bien la grande œuvre qu'il rêvait. Il a construit une science qui est à la fois, — ce sont ses propres expressions — une théologie civile et raisonnée de la Providence, une philosophie de l'autorité, une histoire des idées humaines, une critique philosophique, une histoire idéale, éternelle, dans laquelle les histoires de toutes les nations se déroulent simultanément, un système du droit naturel des gens, une détermination des principes de l'histoire universelle. A ce terme, il est heureux de penser que, grâce à lui, l'intelligence peut contempler l'ordre divin et l'ordre humain. « En se livrant à ces méditations, le lecteur éprouvera dans sa personne mortelle une satisfaction divine par la contemplation de ce monde des nations dans toute sa variété et son étendue de temps et de lieu suivant les idées de Dieu. »

Il a, en effet, le droit d'être fier. Quelle que soit la caducité de certaines parties de son œuvre (qui, aujourd'hui, peut considérer telle ou telle interprétation philosophique du monde, celle de Malebranche ou celle de Leibniz, autrement que comme de grands jeux de l'esprit ?), il demeure le Constructeur et l'Inventeur. Jamais il n'en est resté à la négation ; la critique des hypothèses antérieures aux siennes n'a été pour lui qu'un état transitoire, vite dépassé ; il a vécu dans la fièvre des grands bâtisseurs d'idées. Il a fait surgir pour notre usage une foule de richesses actives ; la moindre de ses pensées a une valeur dynamique qui fait, au bout de deux siècles, notre émerveillement.

Reste à savoir dans quelle mesure le grain qu'il a jeté s'est perdu, est tombé sur les pierres du chemin, ou a germé. Nous chercherons à le savoir, pour ce qui est de la France.

(A suivre.)

# Esthétique et critique littéraire chez les Grecs <sup>(1)</sup>

par Aimé PUECH,  
Membre de l'Institut,  
Professeur à la Sorbonne.

---

## IV

### Platon.

#### PLATON ET HOMÈRE. — LA RÉGLEMENTATION MORALE DE LA POÉSIE ET DE LA MUSIQUE.

Il y a, nous l'avons vu dans nos deux dernières leçons, deux aspects de l'esthétique de Platon. Si nous nous en tenons aux réalités de cette vie, à l'art tel que le pratiquent nos poètes ou nos peintres, Platon n'y voit qu'un jeu patient d'imitation, et cette imitation au troisième degré, puisque les objets réels ne sont eux-mêmes que des copies d'un modèle idéal, n'a qu'une valeur bien médiocre. Si nous nous tournons vers le monde intelligible, nous y rencontrerons le seul spectacle qui soit capable de satisfaire les aspirations du philosophe. C'est dans ce monde que sont les seules réalités dignes de ce nom, seules propres à devenir matière de science. Là est aussi le domaine du Beau. Mais comment nous y élever ? Par l'amour, l'Eros qui s'éveille d'abord à la vue de la beauté physique, et par une ascension progressive, parvient jusqu'à celle des essences, jusqu'à l'idée du Beau. A cette seconde ligne de la pensée de Platon, se rattache, tout en s'en distinguant, sa doctrine du délire poétique par laquelle il accepte l'antique prétention des aèdes à recevoir une inspiration d'en haut, et qui donne une explication rationnelle d'un état irrationnel, en assimilant le délire au délire prophétique et aux autres états analogues. Il nous reste à

(1) Septième leçon du cours. — Voir *Revue des Cours*, 32<sup>e</sup> année, les nos 13, 14, 16.

considérer aujourd'hui une autre préoccupation de Platon, qui est d'un caractère pratique. Ce théoricien sublime, qui nous entraîne si haut, ne demeure pas perdu dans l'empyrée où il nous ravit ; il sait redescendre sur terre. Il est un moraliste et un politique. Lisez sa vie dans le volume où M. l'abbé Diès en a si bien étudié les étapes. Platon a mis tout en œuvre pour faire entrer en pratique l'essentiel de sa doctrine. Il n'a pas hésité à entreprendre en Sicile, auprès de Denys l'Ancien d'abord, de Denys le Jeune ensuite, des tentatives très risquées, qui ne lui ont guère attiré que des ennuis. Il eût voulu voir réaliser son idéal politique, sinon tel qu'il l'a exposé dans *la République*, du moins, sous la forme moins provocante qu'il lui a donnée plus tard dans les *Lois*. Quelle place eût laissée à l'art et à la poésie cet intraitable législateur, dans une cité qu'il eût gouvernée ou qui aurait accepté de lui une constitution ?

Nous avons vu que juger l'art du point de vue de la morale, était chose fort habituelle aux Grecs. Aristophane, dans *les Grenouilles*, n'est pas seul à l'attester. Mais Platon va systématiser des idées qui étaient assez communes autour de lui. Il part, comme le fait Aristophane et comme devaient le faire la plupart de ses contemporains, d'un fait d'observation : la place que tenaient la poésie et la musique dans l'éducation. Les enfants grecs formaient leur intelligence et leur cœur par la lecture de *l'Iliade* et de *l'Odyssee*, que Platon, bien entendu, ainsi que tous les Grecs, regarde comme les œuvres d'un poète unique, du plus grand des poètes, Homère. Que leur pouvait apprendre Homère ? Quelle influence prouvait-il exercer sur eux ? Platon est revenu à plusieurs reprises sur cette question, dans son œuvre la plus considérable, *la République*. Il la pose dès le second livre ; il la traite expressément dans le troisième, et il la reprend, pour plus de précision encore, au dixième. Vous savez quel est le dessein général de ce grand ouvrage. Platon se propose de tracer le plan d'une cité idéale dont il sait bien que l'exacte réalisation est au moins difficile, mais qui peut fournir comme un modèle dont les constitutions réelles devront tendre à se rapprocher le plus possible. Il fait cet exposé sous la forme d'une digression — une digression qui devient le livre presque entier ; car son point de départ est la recherche d'une définition de la justice, et, sous prétexte que la justice est plus facile à déterminer, si on la considère dans l'Etat que si on l'envisage chez l'individu, il est amené à construire son système politique. Mode de composition compliqué, à deux compartiments qui rentrent l'un dans l'autre. Platon aime ces arrangements subtils et *le Phèdre* en offre aussi un

exemple. Donc, au II<sup>e</sup> livre, quand Adimante demande à Socrate une définition de la justice qui soit dégagée de tout élément étranger, une définition de la justice *pure* sans considération aucune d'avantages extérieurs, Platon note d'abord que le bon Hésiode, Homère, et d'autres poètes louent les justes et les présentent comme récompensés par Zeus : tableau de l'âge d'or dans les *Travaux et les Jours* ; tableau du bonheur qui règne sous un bon prince au chant XIX<sup>e</sup> de l'*Odyssée* ; peintures de la vie d'outre-tombe où les hommes vertueux trouvent le prix de la surveillance qu'ils ont exercée sur eux-mêmes, par Musée et par son fils Orphée. Cela est très bien, mais cela est pour Platon enfantin, et même périlleux. C'est se faire illusion ; car il n'en est pas toujours ainsi dans la réalité, et c'est tromper les hommes sur la nature même de la justice, qui trouve sa récompense en elle-même, qui doit être préférée à tout, fût-elle associée à l'infortune la plus tragique, le juste fût-il mis à mort, torturé, empalé, crucifié. L'illusion est pardonnable toutefois. Mais voici qui est déjà moins excusable. Homère donne à ses lecteurs une idée dangereuse des dieux ; il les dit en effet, au chant IX de l'*Illiade*, capables de se laisser fléchir par des sacrifices et par des prières. Toute une littérature, celle de Musée ou d'Orphée, prétend enseigner aux individus, et même aux cités, des rites expiatoires des purifications qui, pour Platon, n'ont absolument aucune valeur. Que penseront les jeunes gens, quand ils liront tout cela ? — et songeons que ce sont tous les jeunes Grecs qui le lisent, que la poésie est, avec la musique, leur seule éducation, puisque la religion hellénique ne comporte aucun enseignement doctrinal, ni même moral. Ne seront-ils pas tentés de dire, avec Pindare (1) : « Est-ce par la justice, est-ce par les fourberies obliques, que la race terrestre des hommes se hausse sur une tour plus élevée ? Mon esprit hésite à le dire nettement ». Assurément, il faut, pour former l'intelligence de l'enfant qui n'est pas encore apte à soutenir toute la vérité, lui conter des fables. Mais ces fables ne doivent pas être analogues à celles qu'Hésiode ou Homère ont imaginées, seulement pour amuser. Platon cite alors de nouveaux exemples : que nous apprennent les dieux de la *Théogonie* ? Cronos mutile son père Ouranos et Zeus détrône à son tour Cronos. Chez Homère, les dieux se font la guerre les uns aux autres, ou se querellent. Junon a été enchaînée par Héphaïstos ; Héphaïstos précipité du ciel par son père. Homère dit que les dieux donnent

(1) Fr. 90, p. 227 de mon édition des *Fragments*.



aux hommes les biens et *les maux* (1); il nous fait voir Pandaros violant une trêve sur le conseil d'Athèna; Eschyle dit que, quand la divinité veut ruiner une famille, elle *fait naître* l'occasion de la punir. Toute la tragédie vit d'histoires de ce genre. Croirons-nous aussi aux métamorphoses que les poètes prêtent aux dieux? Dieu n'est-il pas immuable par définition? Non, tout cela n'est que mensonge. Une dernière citation d'un drame d'Eschyle, où Thétis reprochait à Apollon la mort d'Achille, remplit Platon d'indignation. Ainsi se pose le débat sur l'efficacité morale de la poésie. Ainsi se précise le débat sur la valeur éducative d'Homère, débat qui avait commencé avant Platon, qui continuera longtemps après lui, et qui tantôt aura pour conclusion la condamnation d'Homère, pris à la lettre, tantôt, grâce à l'allégorie qui servira à l'interpréter, son apologie.

Le II<sup>e</sup> livre de *la République* d'où j'ai tiré cette analyse, se termine ainsi: « Quand un poète parlera ainsi des dieux, nous le repousserons avec indignation, nous ne lui permettrons pas de faire représenter son œuvre et nous ne souffrirons pas non plus que les maîtres s'en servent pour l'éducation de la jeunesse, si nous voulons que les gardiens de l'Etat soient des hommes religieux et semblables aux dieux, autant que le comporte la faiblesse humaine ». La discussion continue au livre III, par la citation de nouveaux exemples, pris à l'*Iliade* et à l'*Odyssee*, qui sont autant de preuves nouvelles des *mensonges* de la poésie: terreur vaine des enfers, — lamentations sur la mort ou les malheurs inévitables (Achille, Priam), — excès du rire (festin du chant I de l'*Iliade*); — insultes échangées par les héros; — éloge d'une vie voluptueuse (épisode des *Phéaciens*); — amours des dieux (Zeus trompé par Héra; — le chant de Démodocos); — impiété (le mot d'Achille à Apollon qui lui a dérobé Hector en prenant la figure d'Agénor); — cruauté (traitement du cadavre d'Hector par Achille); — rapt (Thésée et Pirithoüs), etc. Avec cela, Platon prend soin de reconnaître, par quelques mots glissés çà et là, d'une part la *beauté* des vers qu'il condamne (ils n'en sont que plus dangereux; mais Platon est trop artiste pour ne pas reconnaître le talent); d'autre part de citer un certain nombre de morceaux où il ne trouve rien qu'à louer. Il distingue ensuite entre les divers genres: poésie narrative, poésie dramatique, et il montre comment l'épopée, telle qu'Homère l'a conçue, unit les deux genres. Tout cet exposé suppose la théorie de l'imitation

(1) Allégorie des deux tonneaux, au XXIV<sup>e</sup> chant de l'*Iliade*.

et conduit à condamner l'imitation de ce qui est laid ou mauvais. Platon eût rejeté avec horreur nos écoles réalistes ou naturalistes. Il n'a même pas eu l'idée que cette sorte d'art fût possible. Mais il lui suffit que la poésie comporte toujours la reproduction des passions pour qu'elle lui paraisse pleine de périls. Voici le fameux morceau où il tire la conclusion de tout ce qui précède, celui que l'on vise quand on répète que Platon bannit Homère de sa république. En réalité Platon ne nomme pas Homère, mais il pense bien à lui : « Si donc un homme habile à prendre toutes sortes de formes et à tout imiter venait dans notre Etat pour faire admirer sa personne et ses poésies, nous lui rendrions hommage comme à un être sacré, merveilleux, ravissant, mais nous lui dirions qu'il n'y a pas d'homme comme lui dans notre Etat, qu'il ne peut y en avoir, et nous le congédierions, après lui avoir versé des parfums sur la tête et l'avoir orné de bandelettes; nous nous contenterions du poète et du conteur plus austère et moins agréable, mais plus utile, qui imiterait le ton de l'honnête homme et suivrait scrupuleusement les formules que nous avons prescrites dès l'origine, en essayant de tracer le plan de l'éducation de nos guerriers.

ADIMANTE : Nous ferions de même, si le choix dépendait de nous.

SOCRATE : Il me semble maintenant, cher ami, que nous avons complètement terminé cette partie de la musique qui a rapport aux discours et aux fables ; car nous avons exposé quels doivent en être le fond et la forme. — ADIMANTE : Il me le semble aussi. »

Le morceau est suivi d'un développement sur la *musique* au sens restreint du mot. L'esprit en est analogue ; je me borne à remarquer l'importance que Platon attache, comme tous les Anciens, à l'influence de la musique sur les mœurs, et par conséquent sur l'éducation.

Il est possible que la *République* ait été publiée par étapes. En tout cas, Platon a exposé d'abord dans son école, à ses disciples, les idées qu'il y développe. Ce qu'il avait dit avait-il soulevé des objections ? ou bien n'en était-il pas satisfait entièrement lui-même ? Toujours est-il que dans le X<sup>e</sup> et dernier livre il a cru nécessaire de remettre le problème sur le tapis, et voici comment il le réintroduit : « SOCRATE : Entre toutes les raisons qui me persuadent que le plan de notre Etat est aussi parfait qu'il puisse être, notre règlement sur la poésie n'est pas celle qui me frappe le moins. — GLAUCON : Quel règlement ? — SOCRATE : Celui de ne point admettre dans notre Etat cette partie de la poésie qui est purement imitative. A présent que nous avons établi nettement la distinction qui existe entre les parties de l'âme, ce règlement me paraît d'une nécessité plus absolue et plus évidente. — GLAU-

CON : Comment l'entends-tu ? — SOCRATE : Pour vous dire tout ce que je pense (car je sais bien que vous ne me dénoncerez pas aux poètes tragiques, et aux autres poètes imitateurs), il semble que ce genre de poésie soit comme un poison pour l'esprit de ceux qui l'écoutent, lorsqu'ils n'ont pas l'antidote, qui consiste à savoir apprécier ce genre tel qu'il est. — GLAUCON : Quelle raison t'engage à parler de la sorte ? — SOCRATE : Il faut la dire : cependant je sens que ma langue est arrêtée par une certaine tendresse, et un certain respect que j'ai depuis l'enfance pour Homère ; on peut dire en effet qu'Homère est le chef de tous ces beaux poètes tragiques ; mais comme on doit plus d'égards à la vérité qu'à un homme, il faut que j'explique ma pensée. » J'ai suffisamment usé déjà de ce qui suit, pour me dispenser d'y revenir, en tant que Platon y précise la nature de l'imitation artistique. Quand il retourne aux exemples concrets, il nous dit certaines choses assez instructives. On y voit nettement que s'il a surtout visé Homère, qui est le père de toute la poésie grecque, c'est en grande partie parce qu'il fait dériver de lui le drame, c'est-à-dire le genre le plus en vogue de son temps. Aristote aussi, sans négliger l'épopée, a consacré à la tragédie et à la comédie la plus grande partie de sa *Poétique*. Platon avait été trop frappé du succès obtenu par la comédie ou la tragédie pour ne pas s'attacher principalement à elles : « Nous avons donc à considérer », fait-il dire à Socrate, la tragédie et Homère qui en est le père. Comme nous entendons dire tous les jours que les poètes tragiques sont très versés dans tous les arts, dans toutes les choses humaines qui se rapportent au vice et à la vertu, et même dans tout ce qui concerne les dieux ; qu'il est nécessaire à un bon poète de connaître parfaitement les sujets qu'il traite, s'il veut les traiter avec succès ; qu'autrement il lui est impossible de réussir, c'est à nous de voir si ceux qui tiennent un pareil langage ne se sont pas laissés tromper par cette espèce d'imitateurs ; si, en voyant leurs productions, ils n'ont pas oublié de remarquer qu'elles sont éloignées de trois degrés de la réalité, et que, sans connaître la vérité, il est aisé de réussir dans ces sortes d'ouvrages qui, après tout, ne sont que des fantômes, où il n'y a rien de réel ; ou s'il y a quelque chose de solide dans ce qu'ils disent, et si, en effet, les bons poètes entendent les matières sur lesquelles le commun des hommes juge qu'ils ont bien écrit. — GLAUCON : C'est ce qu'il nous fait examiner avec soin. »

Homère, dit d'abord Platon, n'a rendu aucun service à la cité. Quel Etat le reconnaît pour législateur ? Il n'a pas davantage rendu service à l'individu. Qui d'entre nous mène une vie *homérique*, comme il y a une vie *pythagorique* ? « Disons donc, de tous

les poètes, à commencer par Homère, que, lorsqu'ils traitent de la vertu ou de quelque autre matière dans leurs fictions, ils ne sont que des imitateurs de fantômes, et qu'ils n'atteignent jamais à la réalité. » Revenant à l'objet de l'imitation, Platon note comme un point essentiel que le spectacle de la vertu est monotone ; ce qui intéresse, c'est la peinture des passions. Et tout ce qu'il a écrit à ce sujet est beaucoup plus près de la sévérité de Bossuet, dans les *Maximes sur la Comédie*, que des larges vues d'Aristote. Quel que soit le sens exact que l'on donne à la doctrine de la *catharsis*, que nous expliquerons plus tard, il est sûr qu'Aristote attribue au spectacle dramatique une influence libératrice et bienfaisante ; morale par conséquent en quelque mesure. Voyez combien Platon est éloigné de ce point de vue. « Si tu considères que cette partie de notre âme contre laquelle nous nous raidissons dans nos propres malheurs, qui est affamée de pleurs et de lamentations, qui voudrait s'en rassasier, et qui de sa nature est portée à les rechercher, est la même que les poètes flattent et s'étudient à satisfaire ; que, dans ces occasions, cette autre partie de nous-mêmes qui est la meilleure, n'étant pas encore assez fortifiée par la raison et par l'habitude, néglige de tenir en bride la partie émotive, alléguant qu'après tout celle-ci n'est que spectatrice des maux d'autrui, et qu'il n'est pas honteux pour elle de donner des marques d'approbation et de pitié aux larmes qu'un autre, qui se dit homme de bien, verse mal à propos ; enfin que cette première partie de l'âme regarde comme un gain le plaisir qu'elle goûte alors, et ne voudrait pas l'en priver en condamnant absolument tous les poèmes ; en effet, je crois qu'il arrive à bien peu de personnes de faire cette réflexion, qu'on s'applique nécessairement à soi-même ce que l'on a accordé aux douleurs d'autrui, et qu'après avoir entretenu, fortifié notre sensibilité par la vue des maux qui nous sont étrangers, il est bien difficile de la modérer dans les nôtres. » C'est dans des termes analogues que Platon trouve fâcheux les effets produits par la comédie. Le spectacle du ridicule accroît en nous une tendance à la malveillance déjà fâcheuse par elle-même, bien loin de la calmer en lui donnant une satisfaction innocente, comme le pensera Aristote.

Cependant Platon a comme un remords de sa sévérité et finalement il laisse la porte entr'ouverte à l'enchanteresse, sous la forme d'une *poésie lyrique* qui n'exaltera que les sentiments nobles. Ce n'est encore qu'une indication assez vague, qui n'est présentée que comme une hypothèse. Mais Platon la reprendra et la précisera plus tard.

Platon avait confessé, très formellement, à la fin du livre IX,

qui termine *la République* proprement dite (car le livre X est une sorte d'appendice, comme le livre I n'est qu'une introduction), il avait, dis-je, confessé par la bouche de Glaucon, que cette *République* dont il traçait le plan n'était qu'un idéal, « car je ne crois pas », disait Glaucon « qu'il y en ait une pareille sur la terre », et Socrate ajoutait : « Du moins peut-être en est-il au ciel un modèle pour quiconque veut le contempler et en faire la règle de sa conduite. Au reste, peu importe que cette république existe ou doive exister un jour ; ce qui est sûr, c'est que le Sage ne consentira jamais à en gouverner d'autre que celle-là. » Cette dernière phrase est encore fort intransigeante. Il y a aussi, dans *la République*, un autre mot, qui prouve combien l'idéalisme de Platon était alors confiant : « Il suffit d'un homme qui soit un vrai philosophe pour améliorer tout un peuple » (1). Si Platon avait gagné l'un des deux Denys, il aurait pu essayer de réaliser son rêve. Mais l'Ancien comme le Jeune s'est dérobé à sa prise. Platon, moins radical à la fin de sa vie, a refait *la République* dans *les Lois*, avec le dessein de tracer cette fois moins un idéal que le plan, précis jusqu'au menu détail, d'un Etat aussi raisonnable qu'un groupement humain puisse le constituer, d'un Etat dont il voyait déjà en partie l'ébauche dans les pays doriens, qu'à tort peut-être il préférerait à la licence ionienne et attique, Lacédémone ou la Crète. Et, malgré son dédain apparent pour Athènes, il s'est même inspiré, pour certaines des mesures qu'il propose, de réalités juridiques empruntées à Athènes.

Ce second grand ouvrage politique de Platon a douze livres, deux de plus que *la République*. « Nous parlons à des hommes, non à des dieux », dit-il cette fois en annonçant son programme. C'est dans cet esprit qu'il a repris la question de la poésie ; il l'a fait de nouveau en traitant de l'éducation, et, puisqu'il entend dès lors se plier aux conditions du possible, il faut bien qu'il accepte la poésie. Il l'admet donc, mais il la réglemeute très étroitement.

Dès qu'il aborde le problème, au début du livre II, on s'aperçoit qu'il a modifié son point de vue. Comme dans *la République*, il veut sans doute que la première pensée du législateur soit la formation de l'enfance. Mais les enfants, ajoute-t-il, sont encore exclusivement sous l'empire de la sensibilité ; on ne peut s'adresser à leur raison. Il est donc d'une importance capitale qu'on leur

(1) Le mot a eu du succès, comme il était naturel, chez les chrétiens, et saint Jean Chrysostome se l'est approprié avec une modification légère.

donne dès la première heure des impressions qui les prédisposent à la vertu, qui la feront naître spontanément dans leurs âmes. Leur besoin perpétuel de mouvement doit être utilisé en ce sens ; il faut le tourner au bien en leur apprenant des danses honnêtes, en organisant des chœurs décents, et c'est ainsi que les Muses et Apollon trouvent leur accès dans la cité nouvelle que Platon édifie. Les chœurs ne supposent pas seulement la danse, mais des chants et des poèmes. Il faudra donc faire appel à la poésie lyrique, que *la République* elle-même semble une fois au moins tendre à tolérer, mais qui sera, comme on le pense, strictement subordonnée à la morale. Car l'inspiration d'où procède la législation de Platon, dans *les Lois* comme auparavant, reste tyrannique, défiante de toute concession à la liberté. L'attachement du philosophe à la règle est tel qu'il va jusqu'à en envier les Egyptiens, chez lesquels l'hymnographie religieuse et la peinture ont été codifiées une fois pour toutes, et ne sont autorisées à aucune innovation. Peut-on espérer que ces enfants mobiles, que sont les Grecs, se plieront à une si rigoureuse discipline ? Non sans doute ; mais les poètes seront surveillés sévèrement, pour qu'ils n'imitent que le bien et n'enseignent que lui. Le lyrisme, tout religieux et moralisateur, qui leur sera seul permis, aura pour interprètes trois chœurs, celui des enfants, celui des hommes mûrs, celui des vieillards jusqu'à 60 ans, placés sous le patronage, le premier des Muses, le second d'Apollon et le troisième de Dionysos. On prendra parmi les vieillards qui auront dépassé l'âge de 60 ans, les Sages qui seront chargés de présider au bon exercice des divertissements et des banquets.

Le livre VI expose le détail de la réglementation. Il doit y avoir deux classes de magistrats préposés à la *musique* (au sens le plus large du mot), et à la gymnastique : les uns chargés de l'éducation (surveillance des gymnases et des écoles), les autres de celle des jeux ; car il y aura des jeux, gymniques et musicaux, les derniers comprenant des concours pour le lyrisme monodique, la poésie mimétique (rhapsodes, citharèdes, aulètes), et la poésie chorale. Il y a un magistrat, âgé de quarante ans au moins, préposé au chœur des enfants ; un autre de trente ans au moins, qui surveille la monodie, etc. Tous ces choix sont savamment réglés, par l'emploi du tirage au sort, de la *docimasie*, ou de l'élection, tous procédés en usage dans la démocratie athénienne. Des commissaires, âgés de cinquante ans au moins, sont préposés au soin de faire choix des poèmes anciens que les chœurs pourront utiliser (car il y en a d'excellents) et de surveiller la composition des nouveaux. Tout le livre VII est rempli de préceptes sur l'édu-

cation, qui impliquent la même réglementation très stricte de toutes les manifestations de la poésie et de la musique ; et il en est de même au livre VIII pour l'athlétique. On finit par se demander si Platon aurait volontiers vécu lui-même dans une cité où tout est soumis à des prescriptions si impératives et si minutieuses, et d'où l'on ne peut même s'absenter qu'à des conditions très précises.

Nous avons vu maintenant sous tous ses aspects la doctrine esthétique de Platon. Si nous considérons ce qu'il pensait de l'art, tel qu'il le voyait se produire autour de lui, cet art n'était pour lui qu'imitation, c'est-à-dire une bien pauvre chose, ou inspiration, ce qui paraît davantage ; mais l'inspiration poétique n'est cependant qu'un degré assez bas de l'échelle sur laquelle il faut s'élever de ce monde sensible au monde intelligible. Ce qui reste essentiel, c'est cette ascension. C'est la séparation de ces deux mondes. C'est l'existence de ce royaume des essences, où, immédiatement, au-dessous de l'Idée du Bien, nous apparaît l'Idée du Beau ; c'est la doctrine que nous n'atteignons la première que par l'intermédiaire de la seconde. Cette doctrine, à laquelle le nom de Platon reste attaché, est demeurée comme un ferment capable de faire prédominer, dans la création artistique ou littéraire, les éléments les plus nobles. Mais dans la cité idéale que Platon a imaginée, même lorsque dans *les Lois* il a voulu lui donner une législation où il serait tenu plus de compte du réel que dans *la République*, l'art et la poésie ne sont considérés que du point de vue de la moralité ; ils sont étouffés par cette législation soupçonneuse. Platon a laissé entrevoir parfois, comme malgré lui, son admiration pour Homère, et lui-même fut, en prose, un maître du style comparable à Homère : mais aucun Homère n'aurait pu déployer à son aise son génie dans un Etat soumis à une constitution platonicienne.

(A suivre.)

---

# Lessing et Corneille, interprètes d'Aristote

par E. TONNELAT,  
Professeur à la Sorbonne.

---

## I

Lessing, dans la *Hamburgische Dramaturgie*, a longuement étudié la théorie aristotélicienne de la tragédie. Il a essayé de montrer que les classiques français, tout en se réclamant de l'autorité d'Aristote, n'avaient cessé de ruser avec l'enseignement de ce philosophe et s'étaient souvent mis en contradiction avec lui. A sa façon habituelle, Lessing avait cherché un adversaire contre lequel il pût argumenter ; et, comme Corneille était le seul des tragiques français qui eût tenté d'élucider et de compléter la *Poétique* d'Aristote, c'est à lui qu'il s'en était pris. Les historiens allemands de la littérature admettent assez volontiers que Lessing a ruiné de façon définitive l'esthétique cornélienne, et même l'esthétique dramatique du classicisme français. C'est Lessing qui, le premier, aurait interprété correctement la théorie d'Aristote, jusque-là méconnue ou consciemment déformée par des auteurs plus soucieux de succès que de vérité.

Ce jugement est assez sommaire. Il est certain que Lessing a sur plusieurs points rectifié de la façon la plus heureuse l'interprétation de la théorie d'Aristote. Mais les critiques qu'il a adressées à Corneille ne sont pas toujours justes ni pertinentes. Il lui est même arrivé de commettre dans son commentaire du texte de Corneille des erreurs analogues à celles qu'il reproche à Corneille, commentateur d'Aristote. Il s'ensuit que sa méthode de travail prête en certains cas à des objections assez semblables à celles qu'il élève lui-même contre l'écrivain français.

## I

Au 76<sup>e</sup> fragment de la *Hamburgische Dramaturgie*, Lessing accuse Corneille d'avoir sciemment dénaturé les idées d'Aristote.



Il ne lui accorde même pas le bénéfice de la bonne foi. Les différences qu'il observe, ou croit observer entre la *Poétique* et le commentaire de Corneille sont, à son sentiment, des déformations voulues, des violences faites au texte (*Verdrehungen*). Corneille, selon lui, avait clairement conscience d'avoir, du commencement à la fin de sa carrière dramatique, négligé les enseignements d'Aristote ; mais il n'en voulait pas convenir publiquement ; il s'efforçait donc de donner de la *Poétique* un commentaire qui fût à son avantage (*zu seinem Besten*). « Dans les règles proprement essentielles il n'a pas tenu compte d'Aristote ; mais il s'aperçut à la fin qu'il s'était mis en contradiction avec lui, se refusa néanmoins à convenir de ses contradictions, chercha alors à se tirer d'affaire à l'aide de gloses et fit dire à celui dont il prétendait suivre la doctrine des choses auxquelles ce dernier n'avait évidemment jamais pensé. »

C'est avec cette prévention d'esprit que Lessing examine les trois *Discours* de Corneille sur le Poème dramatique, la Tragédie et les Trois unités. A aucun moment Lessing ne se préoccupe de rechercher les raisons précises qui ont amené Corneille à écrire ces *Discours* ; il se trompe même, comme nous allons le voir, sur la date à laquelle ils ont été publiés. Il néglige entièrement l'examen des circonstances historiques et admet *a priori* que Corneille n'a pas eu d'autre objet que de substituer à la théorie précise et rigoureuse d'Aristote une théorie plus indulgente, qui lui permit de faire l'apologie de son propre théâtre. C'est qu'un système préconçu empêche Lessing d'étudier les écrits théoriques en les replaçant dans leur temps et en tenant compte du milieu où vivait leur auteur. Il discute d'Aristote et de Corneille en se plaçant hors du temps et des frontières nationales. C'est dans l'abstrait, pense-t-il, que doivent être déterminées les règles de la tragédie. Ces règles ne sont pas l'invention arbitraire d'un homme vivant en un certain temps et en un certain pays. Elles résultent nécessairement de la nature de la tragédie ; elles sont les mêmes à toute époque et en tous lieux ; elles ne sont qu'une des formes par lesquelles s'exprime la raison. Or la raison est universelle et absolue ; il n'est pas de développement historique qui puisse modifier ses prescriptions ; elle n'est soumise à aucune variation. Quand un philosophe est parvenu, dans un certain domaine, à déterminer les exigences de la raison, son œuvre a une valeur que l'on peut dire éternelle ; elle ne souffre plus aucune déviation, aucune *Verdrehung*. C'est ce que Corneille, au sentiment de Lessing, a méconnu : Aristote avait une fois pour toutes, il y a deux mille

ans, discerné les règles que la raison impose à la tragédie ; en essayant de contester l'autorité d'Aristote, Corneille s'attaque à la raison elle-même. Il manifeste par là sa mauvaise foi et sa vanité.

C'est en effet la vanité qui dicte à Corneille ses opinions ; les théories dramatiques qu'il échafaude n'ont d'autre objet que de porter aux nues son propre théâtre. Ainsi pense Lessing, et il croit pouvoir justifier ses imputations à l'aide du témoignage de Corneille lui-même. Mais nous allons le voir commettre ici une première erreur. Lisant dans le *Discours de l'utilité et des parties du Poème dramatique* la phrase suivante : « Je hasarderai quelque chose sur cinquante ans de travail pour la scène... », il croit pouvoir en conclure que Corneille avait attendu d'avoir composé sa dernière tragédie pour entreprendre sa propre apologie. « Corneille, observe-t-il dans le 75<sup>e</sup> fragment de la *Hamburgische Dramaturgie*, avait déjà écrit toutes ses pièces quand il s'assit à sa table pour commenter la *Poétique* d'Aristote ; il avait travaillé cinquante années durant pour le théâtre. » Et pour qu'on ne l'accuse pas de citer ce chiffre au hasard, Lessing justifie en note ses calculs : « Sa première pièce, *Mélite*, était de 1625, et sa dernière, *Suréna*, de 1675 ; cela fait exactement cinquante ans, si bien qu'il est certain qu'en commentant Aristote Corneille pouvait avoir et avait effectivement en vue toutes ses pièces. » Cet argument paraît décisif à Lessing. Il en conclut que Corneille, devenu vieux, a entrepris de déformer consciemment la théorie d'Aristote, afin que personne ne s'avisât de l'invoquer contre lui.

Mais le raisonnement de Lessing est faux. Il se fonde tout entier sur une erreur matérielle ; et cette erreur témoigne d'un défaut de méthode. Lessing se servait évidemment d'une édition parue après la mort de Corneille. Il avait pu, dans cette édition tardive, lire la phrase d'où il tirait des conclusions si fâcheuses pour Corneille. Mais il ne se doutait pas que seules les éditions postérieures à 1682 présentaient ce texte. S'il avait pris la précaution de se rapporter aux éditions parues du vivant de Corneille, il aurait trouvé les variantes suivantes :

1660 et 1663 : Je hasarderai quelque chose sur *trente ans* de travail pour la scène.

1664 : Je hasarderai quelque chose sur *plus de trente ans* de travail pour la scène...

1668 : Je hasarderai quelque chose sur *quarante ans* de travail pour la scène...

1682 : Je hasarderai quelque chose sur *cinquante ans* de travail pour la scène...

Il se serait ainsi aperçu que le *Discours sur le Poème dramatique*, aussi bien d'ailleurs que les deux autres *Discours*, avait été écrit bien avant *Suréna*. Son argumentation se trouvait soudain privée de fondement.

Dira-t-on que ce n'est là qu'une chicane ? Il s'en faut de beaucoup. Lessing, nous allons le voir bientôt, ne pardonne jamais aux écrivains qu'il critique une citation inexacte ou une erreur de date. Il y voit volontiers une preuve de légèreté, quand ce n'est pas de mauvaise foi. Or il apparaît par cet exemple qu'il lui arrivait, à lui aussi, de travailler un peu rapidement. Il ne lui eût certainement pas été difficile de vérifier la date à laquelle Corneille avait publié ses trois *Discours*. Plûtôt que de faire cette petite recherche, il a préféré établir une déduction qui lui paraissait décisive et qui s'est trouvée contraire aux faits.

Cette simple erreur de date l'a amené à commettre une méprise grave. Considérant les *Discours* comme la dernière œuvre et en quelque sorte comme le testament dramatique de Corneille, il y a vu la manifestation d'une suffisance et d'une présomption insupportables. Il a essayé d'imaginer la raison qui avait poussé Corneille à écrire ces trois exposés, et n'en a pas trouvé d'autre que celle-ci : le désir de ruiner l'autorité d'Aristote. L'adversaire à qui Corneille s'en prend, c'est le philosophe grec, et nul autre ; les *Discours* sont essentiellement un essai de réfutation de la *Poétique*. Essai de réfutation d'autant plus suspect que Corneille, pour étayer son argumentation, prend à tout instant des exemples dans son propre théâtre et trahit par là les motifs intéressés qui le guident. Tout à l'inverse, Aristote, avec une impartialité sereine, n'avait cherché qu'à dégager de l'étude de chefs-d'œuvre reconnus des règles universelles.

Si Lessing avait su — comme il lui était facile de l'apprendre — que les trois *Discours* étaient de 1660, que Corneille les avait écrits à cinquante-quatre ans, en pleine force, seize ans avant de renoncer à écrire pour le théâtre, il se fût vu privé de son principal argument. Il n'eût pu affirmer, comme il le fait assez inconsidérément dans la *Hamburgische Dramaturgie*, que ces *Discours* n'étaient que l'orgueilleuse apologie d'une longue carrière dramatique. Il eût été nécessairement amené à modifier son raisonnement et à proposer une explication autre que celle à laquelle il s'arrête avec une complaisance qui n'est pas dénuée de malignité.

On peut aller plus loin et dire que, même en admettant que Lessing soit excusable de s'être trompé sur la date des *Discours*, il ne l'est pas de s'être trompé aussi complètement qu'il l'a fait sur les intentions de Corneille. Il connaissait fort bien l'histoire du théâtre européen, et plus particulièrement du théâtre français ; il ne pouvait ignorer les attaques incessantes auxquelles Corneille avait été en butte depuis le *Cid*. Dans *Le Siècle de Louis XIV*, que Lessing, on peut le supposer, avait lu de près, puisqu'il en avait emprunté le manuscrit même au secrétaire de Voltaire, ce dernier avait fait allusion à ces polémiques fâcheuses : « Corneille eut à combattre son siècle, ses rivaux, et le cardinal de Richelieu ». Avant d'affirmer que Corneille avait eu pour objet principal d'attaquer Aristote, Lessing, s'il avait eu l'esprit dégagé de toute prévention, se fût nécessairement demandé si les *Discours* de Corneille n'étaient pas des réponses à des attaques dirigées contre lui. Il se fût rappelé que pendant plus de vingt ans les adversaires de Corneille lui avaient reproché les irrégularités de ses tragédies. Il lui eût été facile d'observer qu'en 1657 l'abbé d'Aubignac avait publié un livre intitulé *La Pratique du Théâtre*, où Corneille était vivement blâmé de ses manquements aux règles d'Aristote. Il se fût alors rendu compte que Corneille n'avait conçu ses *Discours* que comme des sortes de plaidoyers, dans lesquels, loin de vouloir combattre Aristote, il s'ingéniait à montrer qu'il était d'accord avec lui sur tous les points essentiels.

Lessing, dans le 75<sup>e</sup> fragment, fait grief à Corneille d'avoir écrit quelque part qu'il lui était aisé de « s'accommoder » avec Aristote. Il semble qu'à ses yeux ce terme trahisse tout un système de roueries et de condamnables habiletés. C'est interpréter de façon manifestement injuste un mot par lequel Corneille a cherché à qualifier avec le plus de propriété possible sa position à l'égard de la doctrine aristotélicienne. Quand il avait écrit ses premières pièces, Corneille ignorait cette doctrine, ou du moins il n'avait pas encore cherché à s'en faire une idée très claire. Ce n'est pas en France, c'est en Italie, dans la seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle, qu'avait été élaborée la théorie dite classique de la tragédie. Des érudits, tels que Vida, Castelvetro, Piccolomini, Beni et plusieurs autres (Cf. R. Bray : *La formation de la doctrine classique en France*), avaient cru pouvoir tirer de la *Poétique* et de la *Rhétorique* d'Aristote un certain nombre de règles, que les auteurs tragiques de l'Italie s'étaient fait un devoir d'observer et qui devaient peu à peu s'imposer en France ; de ce nombre étaient les fameuses « trois

unités ». Ces prescriptions avaient été codifiées au début du xvii<sup>e</sup> siècle par le Hollandais Heinsius, et ce n'est guère qu'à partir de 1630 qu'avec des théoriciens comme Chapelain, Scudéry, La Mesnardière, elles avaient commencé à se répandre en France. Quand Corneille, en 1636, écrivait *Le Cid*, il n'avait qu'une idée très superficielle des discussions auxquelles se livraient les commentateurs d'Aristote. Depuis une dizaine d'années il composait des pièces de théâtre sur le type légué au xvii<sup>e</sup> siècle par Jodelle, Garnier et Montchrestien. La tragédie française s'étant modelée à l'origine sur la tragédie italienne, observait naturellement, au moins en partie, les prescriptions des théoriciens italiens. Il s'ensuit que Corneille avait indirectement subi l'influence de ces derniers. Mais il ne s'était jamais soucié d'étudier leurs traités. C'est seulement quand des rivaux et des confrères jaloux de ses succès essayèrent de l'accabler sous ses fautes prétendues qu'il se mit à l'étude d'Aristote et de ses commentateurs. C'est parce qu'on l'accusait qu'il chercha à démontrer que sa pratique du théâtre n'était pas en contradiction grave avec la doctrine aristotélicienne. Lessing, s'il avait été à sa place, aurait riposté d'un autre ton. Il y a certainement dans les *Discours* de Corneille un accent de fierté assez hautaine, mais point de déloyauté ; on y peut relever de la subtilité, mais non de la mauvaise foi.

¶ Lessing a cru pouvoir incriminer les intentions et par conséquent le caractère même de Corneille. On est bien obligé de dire qu'il l'a fait à la légère. Il n'a pas pris la précaution de vérifier ses prémisses et s'est jeté allègrement dans l'erreur. La prévention qu'il avait injustement conçue contre Corneille l'a amené à juger avec une sévérité excessive certaines des opinions que ce dernier avait proposées dans ses écrits théoriques. Il nous reste à montrer que, si Lessing a incontestablement précisé de façon très heureuse en quelques points l'interprétation de la doctrine aristotélicienne, l'avantage qu'il a pris par là sur Corneille n'est pourtant pas tel qu'il autorise le ton rude, quelquefois outrageant, de certaines pages de la *Hamburgische Dramaturgie* et les suspicions que jette tel ou tel passage sur la probité intellectuelle du tragique français.

## II

¶ Au début du 74<sup>e</sup> fragment de la *Hamburgische Dramaturgie*, Lessing fait la déclaration que voici : « Je ferais bon marché

du prestige d'Aristote, si seulement je pouvais en même temps faire bon marché de ses raisons ». Cela revient à dire qu'Aristote s'est exprimé dans sa *Poétique* d'une façon si juste et si pertinente qu'on doit considérer chacune de ses paroles comme l'expression d'une vérité valable en tous temps et en tous pays. Fort de cette conviction, Lessing entreprend de prouver qu'Aristote a donné de la tragédie une définition qui ne souffre ni changement ni addition.

Mais Lessing ne connaissait pas le véritable texte d'Aristote. Toutes les éditions dont on disposait alors ne donnaient qu'une leçon incomplète de la fameuse définition aristotélicienne de la tragédie (chap. vi de la *Poétique*). Lessing était donc — à son insu — contraint de fonder son argumentation sur une citation inexacte. Voici la traduction qu'il donne du texte qu'il avait sous les yeux : « Die Tragœdie ist die Nachahmung einer Handlung,... *die nicht vermittelt der Erzählung, sondern vermittelt des Mitleids und der Furcht* die Reinigung dieser und dergleichen Leidenschaften bewirket ». (La tragédie est l'imitation d'une action... qui, *non par le moyen d'un récit, mais par le moyen de la pitié et de la crainte*, provoque la purification de ces passions et de passions analogues.) Il est clair que les mots en italiques n'offrent aucun sens satisfaisant. On ne peut pas opposer le récit épique, qui est un genre littéraire, à la pitié et à la crainte, qui sont des sentiments ; ce sont des choses qui n'ont aucun rapport direct et aucune commune mesure ; c'est une pure absurdité que de chercher dans le contraste arbitraire de ces objets hétérogènes la caractéristique de la tragédie.

C'est pourtant cette absurdité que Lessing défend dans une page où il déploie assurément plus de subtilité que Corneille n'en a jamais montré dans tous ses *Discours*. Nous savons aujourd'hui que l'argumentation par laquelle il prétendait démontrer qu'Aristote n'avait pas pu dire autre chose que ce que lui faisaient dire les éditions de la *Poétique* était erroné de tous points, et que les ironies dont il accablait ceux qui conjecturaient une lacune du texte étaient hors de propos. Car le texte sur lequel travaillaient alors tous les érudits contenait en effet une lacune. Aristote n'avait pas opposé l'épopée à la pitié et à la crainte ; il avait tout simplement opposé la forme du récit à celle du dialogue : « La tragédie est l'imitation d'une action... *faite par des personnes qui agissent et non au moyen du récit*, opérant par la pitié et la crainte la purification des passions de ce genre. » (Traduction A. Hatzfeld et M. Dufour.)

Corneille avait évité de soulever une discussion qu'il jugeait

sans doute oiseuse. Avec beaucoup de bon sens il indique en plusieurs endroits de ses *Discours* que le texte d'Aristote n'est pas toujours parfaitement clair et qu'il a besoin d'être interprété. Lessing n'admet à aucun moment qu'un moderne puisse élever une objection contre ce texte d'Aristote. Il gourmande le traducteur français, Dacier, et le traducteur allemand, Curtius, qui ont eu l'effronterie de prétendre le compléter. Or c'est eux qui avaient raison, comme l'ont prouvé les progrès de la philologie. Et l'on est bien forcé d'en venir à cette conclusion, que si Lessing défend avec passion une thèse insoutenable, c'est qu'il est, en dépit de son affirmation contraire, plus aveuglé par le prestige d'Aristote que conquis par ses bonnes raisons.

Il nous faut répéter qu'il n'est pas indifférent d'insister sur les petites faiblesses de Lessing, car lui-même ne passe aucune faiblesse aux auteurs qu'il censure. En cette occasion, il s'est montré plus aventureux et, en fin de compte, moins perspicace que Corneille ou que les traducteurs d'Aristote. Il n'est qu'équitable d'inscrire au compte de ces derniers ce petit avantage.

La critique allemande — surtout dans les manuels scolaires — loue volontiers Lessing d'avoir le premier donné une exacte traduction du mot φόβος, contenu dans le texte d'Aristote. L'habitude était jusqu'à lui de traduire φόβος par le mot « Schrecken », qui signifie « terreur ». Lessing a fait observer que la seule traduction qui convint était « Furcht », c'est-à-dire « crainte ». Or il est peut-être vrai qu'en Allemagne traducteurs et commentateurs commettaient ce faux sens avant que Lessing ne leur remontrât leur erreur. Il est même vrai qu'en France Dacier avait employé à tort le terme de « terreur ». Mais jamais Corneille n'avait sur ce point donné prise à la critique ; bien avant Lessing il avait employé le terme exact et écrit partout « crainte ».

Il est par contre un point sur lequel Lessing a nettement pris l'avantage. Le texte grec disait que la tragédie provoque, par l'intermédiaire de la pitié et de la crainte, « la purification des passions de ce genre », τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. Corneille, sans s'arrêter au τῶν τοιούτων, déclarait que, suivant Aristote, la tragédie avait pour objet de « purger les passions », entendant par là : toutes les passions, quelles qu'elles fussent. C'était évidemment faire trop bon marché du texte. Mais Corneille partageait cette faute avec bien d'autres écrivains. Car jusqu'à Lessing aucun commentateur n'avait tenu compte de ces deux mots du texte grec. Le premier, Lessing fait remarquer

que grammaticalement les mots τῶν τοιοῦτων παθημάτων ne peuvent s'appliquer qu'à ἔλκος et à φόβος et que par conséquent les « passions » que la tragédie doit « purger » chez le spectateur, ce sont la crainte et la pitié elles-mêmes. Cette interprétation est juste, et il est singulier qu'on ait attendu deux siècles pour s'en aviser. Mais tous les traducteurs et commentateurs, qu'ils fussent antérieurs ou postérieurs à Corneille, étaient, comme Corneille lui-même, convaincus que le théâtre avait pour objet d'exercer sur les spectateurs une action moralisatrice, et qu'il devait en conséquence tendre à les guérir de la colère, de l'envie, de la haine, etc., bref de tous les sentiments qui troublent l'âme par leur démesure ou leur déraison. Dominés par leur idée préconçue, ils se contentaient de penser que l'expression d'Aristote était un peu obscure ; ils ne doutaient point néanmoins qu'Aristote n'eût pensé comme eux.

Il est incontestable que Lessing a pénétré ici la véritable pensée d'Aristote, tandis que cette pensée avait échappé à Corneille. Mais c'est faire preuve d'un dogmatisme bien intransigeant que de prétendre, comme le fait Lessing, que ce seul contresens suffit à condamner tout le théâtre de Corneille, et même tout le théâtre français. « Comme Corneille a donné à ses tragédies un tout autre objet que celui qu'exige Aristote et que donc ses tragédies devaient nécessairement devenir de tout autres œuvres que l'étaient celles dont Aristote avait déduit son objet, il était inévitable que ces pièces devinssent des tragédies qui n'étaient pas de vraies tragédies. Et cela n'a pas été le cas de ses seuls ouvrages ; il en a été ainsi de toutes les tragédies françaises, parce que leurs auteurs se proposaient tous, non l'objet d'Aristote, mais l'objet de Corneille. » (*Hamb. Dram.*, 81<sup>e</sup> fragment.)

Cet argument n'aurait de force que si Lessing lui-même n'avait commis aucune erreur dans l'interprétation de la théorie d'Aristote. Mais la question est justement de savoir s'il ne s'est pas mépris, lui aussi, sur le but qu'Aristote assigne à la tragédie, et si par suite son argumentation ne s'écroule pas presque tout entière.

Les quelques mots qui terminent la définition aristotélicienne de la tragédie, τὴν τῶν τοιοῦτων παθημάτων κάθαρσιν, sont ceux qui ont soulevé le plus de controverses. Voici comment les interprétait Corneille : en voyant à la scène les malheurs qui frappent un héros de tragédie, le spectateur éprouve de la pitié pour ce dernier ; puis, en réfléchissant, il se rend compte qu'il porte en lui-même à tout le moins le germe des passions



qui ont entraîné dans l'infortune le héros sur lequel il s'apitoie ; il comprend que ces passions pourraient finir par le perdre lui-même et il s'efforce alors de les chasser de son âme : « La pitié d'un malheur où nous voyons tomber nos semblables nous porte à la crainte d'un pareil pour nous ; cette crainte, au désir de l'éviter ; et ce désir à purger, modérer, rectifier, et même déraciner en nous la passion qui plonge à nos yeux dans ce malheur les personnes que nous plaignons, par cette raison commune, mais naturelle et indubitable, que pour éviter l'effet, il faut retrancher la cause. » (*Discours sur la Tragédie.*)

Nous savons déjà qu'une partie de cette explication est fautive : ce ne sont pas toutes les passions que la tragédie, selon Aristote, doit « purger » ; ce sont seulement la crainte ou la pitié. Sur ce point, nous l'avons dit, Lessing a cause gagnée. Mais, avant d'en venir à l'examen même de la « catharsis », c'est-à-dire du processus par lequel l'âme se débarrasse de sa crainte et de sa pitié, il faut savoir quelle conception il se fait de ces deux « passions », et comment il oppose cette conception à celle de Corneille.

Lessing n'admet pas qu'on puisse considérer la pitié et la crainte comme deux mouvements successifs d'une agitation de l'âme. Il est faux de dire que « la tragédie éveille notre pitié, pour éveiller notre crainte, afin de purifier en nous par cette crainte les passions par lesquelles l'objet que nous plaignons s'est attiré son malheur » (81<sup>e</sup> fragment). Les deux sentiments en question sont concomitants ; ou plus exactement encore, la crainte et la pitié ne sont que les deux aspects divers d'un même sentiment. Les écrits et la conversation de son ami Mendelssohn avaient appris à Lessing que les sentiments sont rarement simples ; ils sont presque toujours, disait Mendelssohn, composés d'éléments assez divers, voire antithétiques, que le psychologue s'efforce de discerner et de dégager. Or la crainte et la pitié, telles que les fait naître la tragédie, ont été distinguées et isolées l'une de l'autre par ce grand psychologue qu'était Aristote ; mais dans la réalité, c'est au même moment et du même coup qu'elles prennent possession de l'âme du spectateur ; ce spectateur ne saurait les opposer dans son esprit ; il ne croit ressentir qu'un seul sentiment, alors qu'en fait son âme est affectée par un de ces ensembles assez complexes que Mendelssohn appelle *gemischte Empfindungen*. « D'après l'explication qu'Aristote donne de la pitié, celle-ci englobe nécessairement la crainte ; ... notre pitié n'est émue que par ce qui peut en même temps émouvoir notre crainte »

(75<sup>e</sup> fragment). Qu'est-ce donc alors qui peut différencier ces éléments issus d'un même fond sentimental et les rendre perceptibles à la conscience du spectateur ? C'est l'objet auquel ils s'appliquent : l'un d'eux — la pitié — n'envisage que le sort d'autrui ; l'autre — la crainte — n'envisage que notre propre sort à nous-mêmes. Ils ne dérivent pas l'un de l'autre ; ce sont deux expressions différentes, mais parallèles, d'une même disposition de l'âme. Aristote explique les uns par les autres les objets qui provoquent la crainte et ceux qui font naître la pitié. « Nous regardons comme redoutable, dit-il, ce qui, au cas où un autre que nous-même en serait atteint ou menacé, provoquerait notre pitié, et nous trouvons digne de pitié tout ce que nous craindrions si nous en étions menacé nous-même » (75<sup>e</sup> fragment).

Ici encore nous pouvons rendre hommage à la subtilité de Lessing. L'explication qu'il propose est ingénieuse. Mais elle est plus conforme à l'enseignement de Mendelssohn qu'à celui d'Aristote. Nous allons bientôt voir que, selon toute vraisemblance, Aristote se faisait de la crainte et de la pitié et de leur « purification » une idée tout autre que Lessing. Mais nous n'en sommes encore qu'à comparer l'explication de Lessing avec celle de Corneille. Une fois de plus il nous faut observer que les différences entre leurs deux interprétations sont trop peu importantes pour autoriser les termes désobligeants dont Lessing use à l'égard de son prédécesseur. Il pourrait se contenter de lui reprocher de s'être trompé, sans ajouter, comme il le fait au fragment 81, que Corneille présente les règles d'Aristote de façon hypocrite (*schielend*). En fait, Lessing, tout comme Corneille, considère qu'au théâtre la pitié du spectateur va au héros malheureux, tandis que sa crainte s'applique à lui-même. Il estime seulement que ces deux sentiments se manifestent dans l'âme au même moment, tandis que Corneille croit pouvoir établir entre eux une relation de cause à effet. Un si mince désaccord ne vaut pas qu'un Lessing se laisse aller à des injures.

Quand enfin on en vient à l'examen du mot *calharsis*, on constate qu'à quelques nuances près — qui ne sont guère que des différences de mots — les deux écrivains pensent de même. Corneille, qui traduit ce mot par « purgation », entend par là une amélioration morale du spectateur : la tragédie, dit-il, nous enseigne à « modérer, rectifier, et même déraciner en nous la passion ». Lessing, développant une fois de plus à sa façon ce qu'il estime être la pensée d'Aristote, déclare : « Diese Reini-gung besteht in nichts anderes als in der Verwandlung der

Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten ». (Cette purification consiste uniquement dans la transformation des passions en dispositions vertueuses. — 75<sup>e</sup> fragment.) L'un des deux écrivains proclame qu'il faut supprimer les passions, l'autre qu'il faut les transformer en vertus. Mais tous les deux sont d'accord pour voir dans la tragédie une école de morale.

Les divergences ne sont donc pas très profondes. Le seul avantage indiscutable de Lessing est d'avoir bien compris et bien expliqué les mots τῶν τοιοῦτων παθημάτων. Mais dans le reste de son interprétation on peut relever de l'arbitraire. Il était dominé à son insu par les idées qu'il s'était déjà formées sur le théâtre et sur son objet. Il tendait à faire d'Aristote un rationaliste à la mode du xviii<sup>e</sup> siècle. L'explication qu'il avait proposée, après avoir été longtemps considérée comme la seule possible, a fini par être vivement contestée au xix<sup>e</sup> siècle. Il semble bien que Lessing ait en fin de compte aussi complètement méconnu la pensée d'Aristote que l'avait pu faire Corneille.

### III

C'est dans le mot final (*catharsis*) que réside la principale difficulté de la définition aristotélicienne. Il est aisé de mettre en face du mot grec un mot français ou allemand, « purgation » ou « Reinigung »; il l'est moins de savoir ce qu'Aristote entendait par là.

Depuis les études d'Henri Weil (*Ueber die Wirkung der Tragödie nach Aristoteles*, 1848; *Études sur le drame antique*, 1897), et celles de Jakob Bernays (*Grundzuege der verlorenen Abhandlung des Aristoteles ueber die Wirkung der Tragödie*, 1857 ; reproduit dans : *Zwei Abhandlungen ueber die Aristotelische Theorie des Dramas*, 1880), il paraît assez fermement établi qu'Aristote n'attribuait pas à la tragédie une action moralisatrice à proprement parler ; il estimait seulement qu'elle avait sur l'âme des spectateurs un effet apaisant.

En traduisant « catharsis » par « purgation », Corneille et ses contemporains employaient le mot juste. Le terme grec et le terme français peuvent être employés soit au sens concret, soit au sens figuré ; avant de signifier « lustration, purification, expiation », « catharsis » avait commencé par vouloir dire « lavage, purgation ». Le mot faisait donc partie du vocabulaire médical. Or il semble bien qu'Aristote, dans sa *Poétique*, s'en soit servi pour désigner un procédé de thérapeutique. Bernays

montre que dans la *Politique*, Aristote associe ce mot à celui de *καρπεία*, qui signifie « guérison, cure » ; mais, tandis que ce dernier mot est celui qui sert à désigner les soins donnés au corps, *κάθαρσις* s'applique, dans le passage cité, à la guérison de certains troubles de l'esprit.

Quels troubles ? Ceux que causent des passions trop exaltées. Il arrive que certains hommes, agités par des sentiments excessifs, perdent le contrôle d'eux-mêmes, et, transportés dans un état de semi-délire, sentent peser sur eux comme une volonté étrangère. C'est un état quasi maladif, qui réclame des soins, qu'il convient de soumettre à une cure. La cure que recommande Aristote est la suivante : au lieu de combattre et de refouler les sentiments qui oppriment l'âme, il faut leur donner une occasion de s'épancher ; il faut qu'ils débarrassent l'âme en s'écoulant en quelque sorte au dehors. C'est un procédé dont on usait dans certaines cérémonies religieuses. Quand un homme, saisi d'un délire extatique, se mettait à gesticuler, à crier, à chanter, on n'estimait pas qu'il fallût agir sur lui par des exhortations au calme. Au contraire les prêtres, qui voyaient en lui un être sacré, habité par la divinité, accompagnaient son délire de danses et de chants. On observait en de pareilles circonstances un rituel dès longtemps établi ; les fureurs orgiastiques avaient leur place dans le culte. Le délire ne se calmait qu'à force de s'exercer.

Or il en est de même, selon Aristote, de ce délire plus modéré que sont les ordinaires passions humaines : elles ne peuvent être soulagées, atténuées, calmées, qu'à la condition de trouver un objet où se prendre. Parmi les passions qui affectent le plus communément les hommes et qui, si elles ne trouvent point un objet précis, jettent l'âme dans un état de trouble et de malaise, Aristote accorde une place particulière à la pitié et à la crainte. Bernays a attiré l'attention sur un passage situé au début de la *Politique*, et où Aristote suggère lui-même un rapprochement entre le délire religieux et ces « passions » que sont la pitié et la crainte : les hommes saisis de délire, dit-il d'abord, doivent subir une cure, une « catharsis ». Puis il ajoute quelques lignes plus loin : quant aux gens qui ressentent de la pitié et de la crainte, il faut les soulager tout en leur inspirant un sentiment de plaisir. Ce qui semble indiquer que ces derniers doivent, eux aussi, être l'objet d'une cure, d'une « catharsis ». Sans doute la différence est grande entre les possédés qu'entraîne une fureur orgiastique et les êtres de sens plus rassis qui se laissent dominer par des sentiments aussi communs que la pitié et la

crainte. Mais dans les deux cas l'âme ne retrouve son équilibre et sa sérénité qu'après avoir satisfait dans toute sa plénitude le besoin d'émotion qui la tourmentait.

La « catharsis » est donc pour Aristote une manière de traitement mental. Ce traitement consiste à fournir à une passion, ou simplement à une disposition latente de l'âme, un aliment qui lui permette non seulement de s'exercer, mais d'épuiser toutes ses virtualités. Le mot de *Enlladung*, qu'adoptent généralement, depuis l'étude de J. Bernays, les traducteurs ou les commentateurs allemands, exprime très exactement cette façon de concevoir les choses. L'âme se sent délivrée d'un fardeau, parce qu'on a donné un but à l'activité qui en elle brûlait de se dépenser. On pourrait ici employer une expression de la science moderne et dire que l'âme est, grâce à la mise en jeu de son activité, déchargée de son « potentiel ».

Si cette explication est juste, on comprend aussitôt ce qu'étaient, au sentiment d'Aristote, cette pitié et cette crainte sur lesquelles on a tant disputé. C'étaient une partie de ce « potentiel » ; c'étaient des sentiments qui, accumulés dans l'âme, et impatients de s'employer, demeuraient une cause de gêne et d'oppression intérieure, parce qu'on ne leur offrait pas d'objet. Sans doute Aristote ne considérait-il pas que ces deux états affectifs fussent les seuls qui pussent troubler l'équilibre de l'âme. Mais il les signalait de façon toute particulière, parce que c'étaient, à son avis, les deux seules « passions » auxquelles la tragédie pût donner une occasion de jouer, et donc de s'épancher. La tragédie, en présentant aux spectateurs le tableau des infortunes de héros fameux, détournait sur des objets fictifs des sentiments avides de s'exercer : on plaignait l'état présent de ces héros, on redoutait les malheurs qui semblaient les menacer encore.

Il s'ensuit que, contrairement à ce qu'enseignait Lessing, la crainte excitée dans l'esprit du spectateur par la représentation d'une tragédie n'est nullement celle que lui inspire son propre destin éventuel ; ce n'est pas, comme il le dit dans la *Hamburgische Dramaturgie*, « de la pitié qui s'applique à nous-mêmes » (*Mitleid auf uns selbst bezogen*). C'est une crainte dont l'objet est hors de nous, dont l'objet est même dénué de toute réalité, mais dont l'invention par le poète suffit à nous délivrer d'un état émotif dont nous souffrions obscurément. La crainte qu'éprouvè le spectateur s'applique aux personnages de la tragédie, tout comme sa pitié.

La « catharsis » n'est donc pour Aristote qu'un procédé

thérapeutique, dont l'objet est de redonner à l'âme du spectateur la quiétude qu'il avait perdue. Ce n'est pas une façon de former le spectateur à la vertu. En déclarant, comme il le fait, qu'elle consiste proprement en une « transformation des passions en aptitudes vertueuses », Lessing se montre l'adepte de la philosophie utilitariste du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais non le disciple fidèle d'Aristote.

Si l'explication donnée par Henri Weil et Jakob Bernays de la définition aristotélicienne de la tragédie est exacte, Lessing s'est trompé aussi complètement que Corneille lui-même, et ses critiques perdent toute force. Il convient pourtant de signaler que les hellénistes n'ont pas encore unanimement accepté cette interprétation. En Allemagne J. Bernays a rencontré divers contradicteurs (Cf. A. Doering, *Die Kunstlehre des Aristoteles*, 1876 ; — Th. Lipps, *Der Streit ueber die Tragoedie*, 1891). En France, les plus récents traducteurs de la *Poétique*, A. Hatzfeld et M. Dufour, s'en tenaient encore en 1891 à l'interprétation de Lessing (V. la préface de leur traduction). A vrai dire, leur argumentation n'ajoute rien à celle de Lessing ; aussi n'est-elle pas fort convaincante. M. Paul Mazon a bien voulu me dire qu'il tenait l'explication de H. Weil et J. Bernays pour la plus satisfaisante de celles qui ont été proposées jusqu'ici. Il semble que ce soit aujourd'hui l'opinion de la plupart des érudits allemands : des éditeurs récents de Lessing, comme M. Georg Witkowski et M. Julius Petersen, admettent que le sens véritable de la définition aristotélicienne de la tragédie lui a échappé. On peut dire, à tout le moins, que Lessing s'était un peu trop hâté de proclamer que ses prédécesseurs, et Corneille en particulier, avaient manqué de perspicacité. Le texte d'Aristote était assez malaisé à comprendre pour qu'on passât quelque méprise aux commentateurs. Saint-Evremond et Bossuet le déclaraient absurde. (Cf. R. Bray, *ouvrage cité*.) C'était sans doute exagérer. Mais Lessing n'exagérait pas moins quand il voulait assigner à cette obscure définition la valeur d'une loi universelle.

(A suivre.)

# L'Art de Gogol <sup>(1)</sup>

Cours de Jules LEGRAS,

Professeur à la Sorbonne.

---

## IV

### Le Manteau (*Chinel*). — Les âmes mortes.

On a souvent cherché des raisons compliquées pour expliquer comment Gogol était arrivé à choisir tel ou tel des sujets qu'il a traités. Cette recherche s'explique par un besoin de rehausser encore la gloire du grand écrivain en essayant de montrer, tout au long de son œuvre, une volonté tendue et une création consciente d'elle-même. Rien n'est pourtant plus contraire à la réalité. Gogol présente un caractère que ses contemporains et ses meilleurs critiques ont tous signalé : il manquait totalement d'imagination créatrice. C'est pour cette raison probablement qu'il s'est donné tant de mal pour trouver des sujets compliqués comme le sont ceux d'un grand nombre de ses nouvelles. En revanche, quand il avait sous la main un sujet, quel qu'il fût, il savait en développer tous les éléments. Cette observation permet de comprendre pourquoi les sujets trouvés par Gogol lui-même et manquant d'intérêt vital, comme presque tous ceux que nous avons étudiés, sont, en revanche, fort joliment développés. Par là s'explique également le fait que, plus Gogol avance dans la carrière littéraire, et voit les sujets intéressants lui faire défaut, plus il s'efforce d'introduire dans ceux qu'il invente un arrière-fond moral et des allusions qu'il croit profondes mais qui sont parfois banales à pleurer.

En revanche, quand on lui souffle un sujet intéressant, il sait le faire admirablement valoir : trois de ses chefs-d'œuvre, *le Réviseur*, *le Manteau*, *les Ames mortes*, sont nés de sujets qu'il n'a pas trouvés lui-même. Pour *le Manteau*, nous savons par

(1) Voir les nos V, VI et VII, année 1930-1931.

P. Annenkov comment l'affabulation en a été suggérée à l'écrivain. Un jour, dans un cercle d'amis, l'un d'eux raconta en présence de Gogol une anecdote qui courait les bureaux du ministère où il servait. Un employé subalterne de ce ministère, disait-on, se trouvait être un chasseur passionné, et ambitionnait l'acquisition d'un fusil de marque. Par malheur, le très mince traitement qu'il recevait ne lui permettait pas de faire une telle dépense. L'homme prit alors la résolution d'économiser peu à peu la somme qu'il estimait nécessaire. Pendant des semaines, des mois, des années, il parvint à mettre de côté, sou à sou, tout ce qui n'était pas strictement nécessaire à sa propre existence. Un beau jour, la somme nécessaire se trouva constituée et notre brave homme put se rendre chez un grand armurier et acheter le fusil du système Lepage qu'il convoitait depuis si longtemps. Un jour de congé arrive, et notre chasseur, portant son précieux fusil, se rend dans les marais qui avoisinent l'embouchure de la Néva, et où foisonne le gibier d'eau. Mais il arriva que, tandis que le chasseur manœuvrait sa barque entre des ilots dont les bords étaient encombrés de végétation surplombant le fleuve, le fusil, posé à l'avant de la barque, sur le plat bord, fut repoussé par les branches et finalement tomba dans l'eau.

A cette conclusion du récit, nous rapporte Annenkov, tous éclatèrent de rire : Gogol seul resta silencieux et parut abîmé dans une profonde réflexion.

Quant au malheureux chasseur, les employés de son ministère s'étaient cotisés pour lui permettre de faire emplette d'un nouveau fusil pareil au premier.

C'est en 1834 que cette conversation eut lieu ; c'est en 1837 que Gogol publiera *le Manseau*, dont le sujet rappelle exactement l'anecdote qui avait été contée en sa présence.

Cette anecdote même appelle quelques observations.

La première est relative à cette conclusion inattendue : « Tous les assistants éclatèrent de rire. » Il est certain que, si pareille aventure arrivait à un pauvre hère de notre connaissance, personne de nous n'aurait la moindre envie de rire en apprenant qu'il lui est arrivé une telle déception. Les Russes, au contraire, ont éclaté de rire. Comment expliquer ce contraste entre leur attitude et la nôtre ? Seraient-ils moins sensibles que nous au malheur d'autrui ? En aucune façon. Ce qui leur a paru drôle dans l'aventure du chasseur, c'est d'abord le fait d'une épargne constituée au prix de renonciations continues et durant une très longue période de temps ; eux qui, généralement, ignorent l'économie, doivent voir dans cette pratique tant soit peu ridicule à



leurs yeux et rendue vaine par l'événement, une source de comique. En outre, le contraste entre la longueur de l'effort en vue de l'acquisition et la rapidité avec laquelle le fusil a disparu, est également, comme tout contraste, un élément de comique. Si nous ne sommes pourtant nullement portés ici à rire, ce n'est pas que ce contraste nous échappe ; c'est parce que notre pensée s'en détache immédiatement pour se reporter sur la déconvenue du malheureux chasseur, et pour plaindre l'infortuné. Les Russes, impulsifs comme ils le sont tous, vivant exclusivement dans le présent, ont ri du contraste, parce qu'ils n'ont pas aussi vite que nous saisi le tragique personnel qui en résulte pour le pauvre hère.

La preuve d'ailleurs qu'ils ne sont pas moins sensibles que nous — je dirai même qu'ils le sont davantage — nous est fournie par le geste qu'ont fait les camarades du chasseur : ils se sont cotisés pour lui acheter une nouvelle arme semblable à celle qui était perdue.

Nous retiendrons en tout cas cet éclat de rire intempestif. Il nous prouve, de reste, que les Russes d'il y a cent ans riaient plus aisément que nous ne rions à cette heure. D'ailleurs le rire des Russes diffère généralement du nôtre, en ce qu'il est plus spontané, plus exempt de réflexion. C'est le rire d'une race encore jeune et exubérante, chez qui la réaction morale ne suit pas immédiatement toute impression reçue. Il y a là, soit dit en passant une indication utile à retenir. Quand on veut mettre le public français en contact avec des œuvres de la littérature étrangère, il faut tenir compte de pareilles notions de psychologie nationale : autrement, on risque de comparer des valeurs qui ne sont pas les mêmes.

Il est une autre remarque nécessaire. Gogol, seul de la compagnie, n'a pas éclaté de rire. Mais n'allez pas en conclure qu'il a vu tout de suite, ainsi que nous, le tragique de l'aventure. Nullement ! S'il est resté pensif, c'est que brusquement il a vu dans cette anecdote le cadre d'un récit à faire. Pour le comique, au contraire, Gogol est aussi persuadé que ses contemporains qu'on le trouve dans des scènes de ce genre. Lorsqu'il compose sa nouvelle, il est patent que le personnage qu'il met en scène est, à ses yeux, exclusivement ridicule. Nous verrons d'ailleurs Gogol s'imaginer que les *Ames mortes* sont excessivement drôles, et cela jusqu'au moment où quelque ami lui en révélera le tragique. A partir de cet instant, le souci moral fera chavirer sa pauvre tête.

Le sujet du *Manteau* est l'exacte réplique de l'anecdote contée par Annenkov. Un mince employé de ministère, Akaki Akakiévitch B... veut se commander un manteau d'hiver. Il écono-

mise pendant des années sur ses pauvres gages, arrive enfin à réunir le somme nécessaire, commande son vêtement et le reçoit. Mais, le premier soir où il l'endosse, il en est dépouillé par des voleurs au cours d'un déplacement dans un faubourg éloigné.

Gogol ne songe pas un instant à rapprocher de nous moralement son héros. Il copie la nature, il reproduit un personnage qui rappelle les pauvres hères qu'il a vus peiner dans les administrations russes. Akaki Akakiévitch est copiste de son état :

Il eût été difficile de trouver un homme qui fit comme lui sa tâche. C'est peu dire encore : il travaillait avec zèle, avec amour. Dans ses copies perpétuelles, il voyait un monde agréable et divers. Le plaisir éprouvé se reflétait sur son visage ; certaines lettres étaient ses favorites ; quand il les tenait il n'était plus lui-même : il souriait un peu, clignait de l'œil et s'aidait des lèvres, si bien que, sur sa figure on aurait presque pu lire chacune des lettres que traçait sa plume...

N'allez pas croire qu'on n'appréciât pas son mérite. Un chef de bureau, qui était un brave homme, voulut le récompenser des ses longs services ; il lui donna à copier des pièces un peu plus importantes que celles auxquelles il était accoutumé. Il s'agissait d'adresser à un autre bureau les pièces d'une affaire déjà réglée. A cet effet, il fallait en changer le titre et mettre certains verbes de la première à la troisième personne. Cela lui donnait tant de peine qu'il se mettait littéralement en nage, tant et si bien que, n'y tenant plus, il vint dire : « Non ! Cela ne va pas ! Donnez-moi plutôt quelque chose à copier. »

Ce copiste acharné avait besoin d'un manteau d'hiver. Il avait bien quelques ressources épargnées depuis longtemps ; mais, après avoir pris contact avec un vieux tailleur de sa connaissance, il apprit qu'il lui fallait encore au moins 40 roubles. Mais où prendre une pareille somme ?

Akaki Akakiévitch réfléchit, réfléchit, et décida qu'il lui faudrait réduire ses dépenses ordinaires, ne fût-ce que pendant une année ; il faudrait renoncer à l'habitude de prendre du thé le soir ; il faudrait ne plus allumer de bougie ; s'il avait quelque travail à faire, il irait travailler chez sa logeuse, à la lueur de la bougie de la vieille. En marchant dans la rue, il s'efforcerait de marcher très légèrement, sans appuyer sur les pierres et les dalles, afin de ménager la semelle de ses chaussures ; il pourrait donner moins souvent son linge à blanchir, et, pour le ménager, il le quitterait chaque fois en rentrant du bureau, et resterait chez lui dans une grande houppelande en coton. Il faut avouer que, les premiers temps, il fut un peu dur de s'habituer à de pareilles privations ; mais peu à peu il y parvint et s'en arrangea. Il arriva même à se passer complètement de dîner le soir. En revanche, il se nourrissait par la pensée, portant en lui-même l'idée qui le poursuivait sans cesse de son futur manteau.

Finalement, Akaki Akakiévitch réunit la somme nécessaire, commande son pardessus, le reçoit, l'endosse, et, le même soir, en est dévalisé en pleine ville. Il en est tellement affecté qu'en rentrant chez lui, il se met au lit et meurt.

Pour que le motif soit drôle, il faut que le lecteur constate une

énorme disproportion entre les soins surhumains que s'impose un individu pour se procurer quelque objet — et la valeur de cet objet. C'était, si l'on veut, le cas de l'employé de ministère qui voulait se procurer un beau fusil. C'était surtout, chez Gogol même, tout à fait le cas lorsque Ivan Nikiforovitch se trouva pris du désir immodéré de posséder un fusil de panoplie aperçu chez son voisin. Ici nous avons sous les yeux une grande disproportion entre le désir de l'objet et la valeur infime de cet objet : le contraste est comique, et c'est de là que vient tout le comique de la querelle entre les deux Ivan.

Mais, dans la nouvelle dont nous parlons, dans *le Manteau*, le but du désir immodéré d'Akaki Akakiévitch n'est pas un objet inutile, bien au contraire. Gogol lui-même nous l'apprend quand il écrit, au début de sa nouvelle : « Tous ceux qui ne reçoivent que 400 roubles de traitement, ou quelque chose d'approchant, ont à Pétersbourg un grand ennemi : notre froid septentrional. »

Par suite, ce que désire Akaki Akakiévitch est parfaitement normal : du coup disparaît le comique constitué par le contraste entre l'objet convoité et la peine qu'on se donne pour se le procurer. En rapprochant son héros de la réalité, en lui suggérant un désir absolument normal, Gogol, sans y songer, s'est privé d'un des éléments du comique qu'il voulait étaler dans cette nouvelle.

Mais, dit-on, s'il a agi de la sorte, c'est pour substituer le tragique de la vie réelle au comique de l'imagination. Rien n'est moins exact, car le personnage d'Akaki est manifestement tracé comme un personnage ridicule : sa vie, ses manières, sa façon d'épargner, tout cela tend à faire rire.

Et pourtant, nous ne rions pas ; au contraire, nous sommes émus. Cela s'explique par différentes raisons qui ont échappé à Gogol. C'est d'abord que, tout copiste impénitent et borné qu'il soit, Akaki est un *travailleur* : or un homme qui travaille pour gagner son pain n'est jamais comique. C'est ensuite que le désir qui oriente sa vie a un but tout à fait normal. Lorsque nous voyons Ivan Ivanovitch et Ivan Nikiforovitch se quereller pour un fusil de panoplie parfaitement inutile à l'un comme à l'autre, nous nous trouvons en présence de deux bourgeois repus, parfaitement oisifs et n'ayant besoin de rien. C'est pour cela que le motif de leur querelle prête à rire. Akaki Akakiévitch, au contraire, est pauvre ; il travaille sans relâche, et il veut défendre sa peau contre le froid septentrional, lequel n'est pas, comme dans nos régions, un simple désagrément, mais bien un ennemi qui peut vous tuer. Nous ne sommes plus en face d'un vieux gro-

tesque qui fait des grimaces en copiant des lettres : celui qui est devant nous est un pauvre diable laborieux et probe qui épargne des centimes pour un jour moins souffrir du froid dangereux. C'est là du tragique quotidien, s'il en fût, et les éléments de comique que Gogol a semés dans sa nouvelle sonnent parfois un peu faux.

Nous sommes en tout cas arrivés ici à une œuvre qui est admirable parce que l'équilibre y est presque parfait entre la forme et le fond, et cela, évidemment, à l'insu de Gogol. J'insiste sur ce point, car, s'il avait compris comme nous sa nouvelle, l'écrivain en eût certainement modifié le détail. Relisez, par exemple, une nouvelle de Maupassant, *la Parure*, qui, par le sujet, sinon par l'intention, rappelle un des motifs essentiels du *Manteau* ; vous verrez que, dans ces pages où s'étale le tragique quotidien, il n'est pas une ligne qui prête à rire.

Pourtant, à cette méprise près, qui n'est pas la seule chez Gogol, puisque je suis arrivé à cette conclusion qu'il a eu du génie sans jamais savoir comment ni pourquoi, cette nouvelle est de très grande allure. A la forme, très soignée comme toujours chez notre écrivain, correspond ici non plus comme si souvent une fantasmagorie poétique, ou des descriptions faites de chic, ou bien des maximes morales, mais un tableau de réalité humble et malheureuse. Nous apercevons ici avec une admirable netteté un coin de la vie que mènent à Pétersbourg de minces employés des innombrables établissements publics. Sans le vouloir, sans doute, et uniquement parce qu'il savait merveilleusement observer, Gogol a groupé ici tous les traits qui devaient rendre son héros non seulement vivant, mais *typique*. Comme Ivan Fiodorovitch Sponka, le type du parfait imbécile sous tous les climats et tous les régimes, comme Ivan Ivanovitch et Ivan Nikiforovitch, les types de l'homme repu qui vit dans une totale oisiveté, Akaki Akakiévitch est le type de ces milliers de créatures qui faisaient, en fourmis infatigables, la besogne de la machine bureaucratique de la Russie.

Les historiens actuels de la littérature nous disent en outre : « Gogol a eu pitié de son héros. » Je crois pouvoir répondre que Gogol, pas plus ici qu'ailleurs, n'a eu pitié. Il était pénétré des préjugés aristocratiques de la Russie et pour lui, les Akaki Akakiévitch étaient comiques, rien de plus. Mais telle est la puissance de sa géniale vision qu'il lui a suffi de retenir un instant, en passant, le portrait d'un de ces personnages pour en faire le prototype d'une espèce humaine profondément touchante, qui a toujours existé et probablement ne disparaîtra jamais.

*Les Ames mortes.*

*Les Ames mortes* sont, à juste titre, la plus célèbre des œuvres de Gogol. Toutefois notre but n'est pas ici de peser la réputation littéraire du grand écrivain : ce que je cherche à retrouver, c'est le lien qui unit ses productions si dissemblables, c'est un fil d'Ariane qui nous conduise dans son œuvre. Pendant toute la période que nous avons étudiée, nous avons vu l'écrivain tâtonner, et cela non pas pour la forme *extérieure* qui, chez lui, je l'ai montré, reste sensiblement égale tout au long de sa carrière, mais bien pour la forme *intérieure*, c'est-à-dire pour les sujets, pour le contenu.

Chose surprenante, nous avons constaté que la valeur de ses écrits était en fonction directe de la qualité des sujets. Les sujets qui, pour nous, avaient de la qualité étaient ou bien ceux auxquels il tenait le moins, ou bien ceux qui lui étaient soufflés par un ami ou le hasard. En tout cas, les meilleurs sont ceux qui supposent de sa part le moindre effort d'imagination, par exemple, *Ménage d'autrefois*, *Ivan Ivanovitch* et *Ivan Nikiforovitch*, *Ivan Fedorovitch Sponka* et sa *bonne petite tante*, *le Manteau*, *le Réviseur*... Ces sujets avaient ceci de commun que l'intrigue y faisait à peu près défaut, au contraire, par exemple, des *Contes de la métairie* et des nouvelles pétersbourgeoises. Ils avaient en outre ce caractère commun de n'offrir en quelque sorte qu'une photographie de la vie courante. Nous avons conclu de cette observation que Gogol, dont la forme extérieure, ou si l'on préfère *l'écriture*, tient par de fortes racines à l'époque dite romantique, se révèle comme un grand maître toutes les fois que, dans ce moule d'une phrase un peu désuète, mais magnifique, il coule la simple observation de la vie, l'observation toute nue, toute crue, c'est-à-dire ce que nous appelons le réalisme. Du mélange de ces deux éléments hétérogènes résulte chez lui je ne sais quelle impression originale qui est infiniment prenante et donne à un haut degré une sensation de grand art.

Dans toute cette période, nous trouvons un certain nombre de fragments, tels que *I.-F. Sponka*, *la Calèche*, etc. On arrive naturellement à se demander pourquoi ces fragments, par exemple le premier et le meilleur d'entre eux, qui est si vivant et si caractéristique, n'ont pas été terminés. La raison, me semble-t-il, en est que Gogol, nourri d'idées classiques, pense qu'une œuvre vaut non seulement par la qualité de sa forme extérieure, mais encore par celle de son cadre. C'est pour cela qu'il s'est tant in-

géné à trouver des cadres. Il en a imaginé de compliqués dans les *Contes de la métairie* et dans *Mirgorod* et on y peut trouver ce caractère commun, que, de plus en plus, l'écrivain tend à nous montrer des fins de biographie : *Ménages d'autrefois*, *Portrait*, *Mémoires d'un fou*, *Taras Boulba*, *le Manteau*, etc. Il ne se contente pas volontiers de présenter simplement une période choisie de la vie d'un personnage : il préfère conduire son héros jusqu'à la mort : cela lui semble évidemment un procédé qui arrondit mieux le cadre, qui groupe d'une façon plus artistique les éléments du sujet choisi. Par conséquent, le jour où, emporté par son instinct, il a décrit un fragment de la vie sans heurts de I.-F. Sponka et de sa tante, il s'est vite arrêté, parce que le sujet lui a semblé lâche et dépourvu d'unité.

Au contraire, quand une anecdote lui est contée, il la retient quand elle lui semble offrir un cadre : c'est le cas pour *le Manteau*. Ce sera le cas également pour *les Ames mortes*. On lui a parlé d'un aigrefin qui se livre à une opération lucrative, mais illicite : il voit là tout de suite un encadrement pour une galerie d'originaux qu'il dessinera en supposant que l'aigrefin voyage en Russie pour son commerce. Cet encadrement trouvé grâce à l'anecdote qu'on lui a soufflée, il n'aura plus qu'à laisser courir sa plume. Les originaux qu'il rencontrera n'existeront plus, pour ainsi parler, qu'en fonction de son héros principal : dès lors il n'aura plus le souci de dérouler la biographie entière de chacun d'eux ; il se contentera de les montrer dans leurs rencontres avec son héros, après quoi il les laissera retomber dans l'ombre. En somme, il pourra concevoir une suite de « Sponka » divers, qui seront tous des fragments, mais que reliera entre eux son personnage central. Allégé du souci, qui le poursuit d'ordinaire, d'encadrer chacun de ses personnages dans une intrigue, il n'aura plus qu'à noter ce que l'observation directe lui fournit d'éléments comiques ou caractéristiques. Or c'est là justement que git son principal talent. Le sujet ainsi offert présente donc pour lui un avantage technique de premier ordre. On devine aisément que les précédentes erreurs ou faiblesses du grand écrivain vont désormais disparaître, puisqu'il agira désormais sans frein dans le sens même de sa nature. On comprend du même coup pourquoi ce qu'on appelle « le réalisme » va régner presque sans conteste dans cette œuvre nouvelle.

Qu'est-ce donc que *les Ames mortes* ? Une explication historique est nécessaire. Au temps du servage, c'est-à-dire avant 1861, la richesse d'un propriétaire foncier était fonction non seulement de l'étendue et de la qualité de ses terres, mais encore du nombre

« d'âmes » serves qui les occupaient. Une « âme » c'était un serf du sexe masculin : les femmes allaient par-dessus le marché. Les propriétaires payaient un impôt proportionnel au nombre d'âmes qu'ils possédaient, et, à des intervalles variables, mettons tous les dix ans, un recensement permettait de modifier la redevance, selon que le nombre des serfs avait diminué ou augmenté, par suite de décès ou de naissances. Un filou se trouva qui tenta d'utiliser cette circonstance en se faisant céder, dans l'intervalle de deux recensements, par des propriétaires peu scrupuleux, celles de leurs « âmes » qui étaient mortes, mais pour lesquelles ils continuaient à payer jusqu'au prochain recensement qui constaterait leur disparition. Une fois en possession d'âmes serves mentionnées sur des actes de vente établis en bonne et due forme, l'escroc n'avait plus qu'à les transférer sur quelque terre lointaine et inculte dont il avait fait également l'acquisition. Cela fait, il pouvait emprunter sur cette « terre habitée » et disparaître avec les fonds. L'escroc fut pincé à temps.

Pouchkine avait eu vent de cette affaire, et avait songé à en tirer parti ; mais il pensa que cela convenait encore mieux à son ami Gogol, auquel il livra ce fécond sujet.

Gogol se mit à l'ouvrage en 1836 ; son premier volume parut en 1842. Voici ce qu'il avait imaginé.

Un certain Tchitchikof lourd d'appétits et léger de scrupules, conçoit précisément l'escroquerie dont nous venons de tracer le schéma. Il se met en campagne et rend visite à une série de propriétaires auxquels il propose le curieux et indélicat marché : lui céder, sur le papier, des « âmes » mortes. (*Lecture* : Traduction Mongault, p. 424, depuis : « Entre autres »).

La province russe offrait à cette époque, et a offert jusqu'au seuil de la révolution, une galerie infiniment riche de types originaux, surtout parmi les *pomiestchiks* ou propriétaires fonciers.

Beaucoup d'entre eux vivaient sur leur terre sans en sortir, et peu à peu, l'isolement moral avait développé en eux tel ou tel de leurs caractères comiques ou tragiques. Gogol, doué comme nous le savons pour l'observation, avait dû rencontrer une foule d'originaux au cours de ses innombrables pérégrinations. Ce sont quelques-uns de ces originaux qu'il va nous présenter, et la vérité de sa manière est telle que quelques-uns d'entre eux resteront comme des types immortels de tel ou tel caractère humain.

L'auteur du *Réviseur* n'avait, semble-t-il, qu'à se mettre à écrire. Mais il avait de lui-même une trop haute idée pour se livrer ainsi au hasard de l'inspiration. Pour commencer, il prend du champ, se rend en Italie, puis en Suisse, puis à Paris, sans

doute pour n'être pas dérangé, et peut-être pour mieux voir, à distance, les traits généraux des caractères qu'il voulait tracer. Le but qu'il se propose est double : d'abord fournir un ouvrage parfait, dont la critique, qu'il redoute, dira du bien ; ensuite produire une œuvre d'une drôlerie achevée. Voici ce qu'il écrit à Joukovski dans une lettre datée de Paris, 12 novembre 1836 :

L'automne était venu à Vevey : il était superbe, il ressemblait à l'été. Ma chambre était devenue chaude, et je me suis mis aux *Ames mortes* que j'avais commencées à Pétersbourg. J'ai repris tout ce qui était fait, j'ai mûri un peu plus le plan, et maintenant, je le suis paisiblement, comme on fait une chronique... Si je produis cette œuvre telle qu'il faudrait la produire, ah ! alors, quel sujet immense, original ! Quel tas de types variés ! On y verra passer la Russie tout entière. Cela sera la première chose bien que j'aurai produite, ce sera une chose qui mettra mon nom en avant. Tous les matins, en guise de supplément au déjeuner, j'écrivais trois pages de mon poème, et le rire que me procuraient ces pages suffisait pour rendre charmante ma solitaire journée.

Ainsi, notons-le bien, Gogol voit dans son « poème » une œuvre qui est extrêmement drôle et qui non seulement l'amuse tandis qu'il l'écrit, mais le fait rire aux larmes. Il a en outre de la qualité de cette œuvre une très haute idée, ainsi qu'il est naturel pour un homme porté comme il l'était à se croire désigné pour une sorte de mission surhumaine envers la Russie.

Son voyage terminé, Gogol revient à Pétersbourg, et, un beau jour, donne à son ami Pouchkine lecture de ce qu'il a déjà composé des *Ames mortes*. Plus tard, dans *Lettres choisies à ces amis*, l'écrivain fait allusion à cette lecture (Ed. Marks, V, p. 96). Voici ce qu'il raconte :

Quand je commençai à lui lire les premiers chapitres des *Ames mortes* sous leur première forme, Pouchkine, que ma lecture amusait toujours beaucoup (il aimait fort à rire), prit un air de plus en plus sombre, si bien qu'à la fin, il fit une mine attristée. La lecture terminée, il s'écria, avec un ton de chagrin : « Dieu ! Que notre Russie est triste ! »

Gogol explique ensuite que ce fut là pour lui une révélation : il comprit que sa « caricature » péchait par l'absence de ce qu'il appelle « la lumière » et qui correspond sans doute à l'intention morale et religieuse. Il eut en tout cas ce jour-là l'impression d'avoir manqué son but : or, s'il avait manqué son but, c'est qu'il avait péché. De là ses souffrances morales et la résolution qu'il prend de montrer, en face de la Russie des aigrefins, la Russie des honnêtes gens, en face de Tchitchikof, une sorte de Marie-Madeleine russe. C'est cette suite des *Ames mortes* qu'il brûlera,



peu de jours avant sa mort, dans un accès de folie mystique, et dont on a conservé des fragments importants qui n'ajoutent d'ailleurs rien à sa gloire.

Voyons maintenant de plus près le « poème » des *Ames morles*. Gogol avait en mains un sujet élastique se résumant dans des séries de promenades, de visites et de retours à la ville ; il n'avait donc plus qu'à se souvenir. Il s'est souvenu en effet, même de telles de ses œuvres précédentes, et on trouve dans son livre maints passages qui sont des répliques soit de contes non terminés, comme *Sponka* et *la Calèche*, soit d'œuvres déjà publiées. En procédant à son œuvre capitale, il ne modifie ni sa façon d'opérer ni, au fond, sa façon de comprendre un sujet. Il donne simplement une place beaucoup plus considérable à des éléments du récit qui, précédemment, étaient plutôt indiqués que développés. Il reprend, peut-on dire, presque exactement la manière qui éclate dans le fragment de *I.-F. Sponka*.

Gogol, ai-je dit, n'avait qu'à se souvenir ; mais c'était peu que se souvenir : il fallait choisir. C'est dans le choix que va éclater sa maîtrise. Un exemple nous permettra de comprendre qu'un sujet comme le sien n'est pas forcément intéressant. Prenons chez un écrivain moderne de talent consommé, et qui peut être infiniment drôle, A.-P. Tchékhof, une nouvelle intitulée : *la Steppe*. Elle nous montre un long voyage en voiture entrepris par deux hommes qui s'en vont vendre de la laine et un gamin qui rejoint son établissement d'instruction. Cette nouvelle, dont tous les détails sont d'une vérité criante, est ennuyeuse à mourir. Pourquoi ? Pour une raison très simple : le but final du voyage n'offre pour le lecteur aucun intérêt et ne semble pas beaucoup préoccuper non plus les personnages mis en scène. Il en résulte que leur voyage, que leurs rencontres et leurs impressions nous restent indifférentes comme celles qu'on côtoie chaque jour. L'œuvre d'art, pour nous intéresser, a besoin d'introduire dans la copie de la nature une sorte de cadre moral qui isole de la nature environnante ces morceaux qu'on en a extraits, et les combine les uns avec les autres, en vue d'une action déterminée. Ainsi, Tchékhof, écrivain de grand talent, et plein d'esprit, s'est trompé ici par suite d'un excès de réalisme. Gogol agit tout autrement. Prenez *Sponka* ou les *Ames morles*, vous y verrez l'action des personnages, même celle d'un être falot comme Sponka, converger en vue d'un résultat à atteindre : ce minimum d'encadrement suffit pour mettre en valeur tous les détails.

Il y a en outre une seconde raison qui explique la différence que je viens de constater : les personnages de Tchékhof, dans *la*

*Steppe*, sont rigoureusement *passifs* ; chez Gogol, ils sont tous *actifs*.

On voit donc que se souvenir ne suffisait pas pour produire une belle œuvre d'art. Chez Gogol d'ailleurs, il se produit un travail très curieux. La province russe qu'il a si souvent parcourue et si souvent décrite, il va la revoir cette fois à un point de vue nouveau, et le résultat sera de la présenter fort différent de ce qu'elle était d'abord. Tchitchikof verra de sa voiture des choses autres que celles que I.-F. Sponka voyait de la sienne. C'est là un des triomphes de Gogol que d'avoir *adapté la vision du décor à l'état d'âme* du ou des personnages qu'il met en scène. Cette observation est d'autant plus importante que Gogol a négligé cet art quand il a écrit la plupart de ses descriptions célèbres comme la steppe, le Dniepr, etc.

Les procédés utilisés ici par Gogol sont surtout la description et la conversation. Pour la description chez Gogol, nous en avons noté les caractères : elle est colorée et emploie de plus en plus le procédé qui consiste à traiter des objets comme des êtres vivants, et à dire par exemple : « Le soir songeur ». Aussi bien, à part une couple de morceaux de bravoure d'une belle venue, les pures descriptions sont-elles rares dans *les Ames mortes*. La conversation, au contraire, y occupe une place prépondérante. Gogol qui, jusqu'à présent, peignait si volontiers ses personnages par le dehors, les fait ici se peindre, et avec quel relief ! au moyen des propos qu'il leur met dans la bouche. Peu d'écrivains ont comme lui le talent de faire dire à des personnages donnés les paroles qui caractérisent précisément leur mentalité. Nous avons vu, dans *le Réviseur*, apparaître ces répliques révélatrices ; dans *les Ames mortes*, ce procédé est utilisé à miracle. (Lecture : Traduction Mongault, p. 143. Depuis : « Mais revenons », jusqu'à « Songez un peu ».)

Gogol n'a pas cherché à varier beaucoup l'expression de son héros principal, Tchitchikof : celui-ci donne assez l'impression d'être en partie artificiel. En revanche, il se meut parmi des personnages bien vivants, qui sont devant nous, en chair et en os, et ce sont ces personnages surtout qui font la rare valeur du volume. Je ne saurais les citer ici en détail. Mais, que l'on relise les portraits de Sobakiévitch, de M<sup>me</sup> Korobotchka, de Pliouchkine, de Manilof, de Nozdriof, etc., on se rendra compte de l'étonnante diversité de ces types d'hommes, et on constatera la finesse avec laquelle est marquée la réaction de chacun d'eux en face de la proposition risquée que vient leur faire Tchitchikof. D'ailleurs, ne l'oublions pas, Gogol, en accumulant sur un même per-

sonnage, par exemple Pliouchkine, une multitude de détails caractéristiques, crée des *types* ; Tolstoï, un peu plus tard, créera au contraire des *individus*, tous différents les uns des autres par quelque détail.

Le contenu de ce volume des *Ames mortes*, ce n'est pas seulement une série de promenades à propos d'une affaire à traiter : c'est la Russie provinciale brossée par un Meissonnier, c'est une galerie de types campés de telle façon qu'on ne les oublie plus. C'est la Russie tout entière, non pas la Russie vertueuse qui fait son travail sans en lever les yeux, mais la Russie trouble, encore vagissante, en mal de recherche d'équilibre, une Russie qui durera jusqu'à la Grande guerre.

Cet ouvrage est un chef-d'œuvre de grande envergure, mais de caractère particulier. Ce n'est pas, comme le seront les œuvres célèbres des romanciers qui vont suivre, un livre vivant d'une vie intense et où, emporté par l'émotion, le lecteur oublie tout pour ne plus voir que les personnages mis en scène. C'est une grande œuvre mêlée de quelques parties caduques, mais que l'on admire consciemment, sans oublier un instant que c'est une grande œuvre d'art. Cet ouvrage est grand historiquement, parce que c'est le premier roman de portée mondiale qui paraisse en Russie, et encore que l'auteur n'y soit jamais absent, il est grand par sa valeur intrinsèque parce qu'on y voit mis en pleine lumière, sous un éclairage typiquement russe et dans une langue extrêmement soignée, quelques-uns des types éternels de la comédie humaine.

(A suivre.)

---

## Bibliographie

---

Le Marquis de Vauvenargues, par G. LANSON (1).

On peut dire que depuis les articles de Sainte-Beuve (ceux de 1857), notre connaissance de Vauvenargues n'avait guère progressé. Des travaux nombreux venus ensuite, fort peu semblaient valoir d'être retenus, en dehors de ceux de Prévost-Paradol (1865), M. Paléologue (1890) et J. Merlant (1914), et du livre bien informé de Miss M. Wallas (1928). Il y faut joindre à présent celui que M. Gustave Lanson vient de nous donner, pour sa richesse à divers titres, et son intérêt tout particulier.

Mais une étude d'ensemble sur Vauvenargues, quel qu'en soit le dessein, « psychologique et humain » comme chez M. Lanson, ou bien historique ou littéraire, ne manque pas de rencontrer la plupart des points encore obscurs du sujet, la plupart des problèmes qu'il soulève. Je voudrais en relever quelques-uns.

C'en est un déjà que l'enfance et la jeunesse de Vauvenargues, et sur lequel il convenait de dire une bonne fois, avec la netteté qu'y met justement M. Lanson, l'entente légère, et même à peu près nulle parce qu'impossible, entre ce père à l'ancienne mode, tenant son monde « très serré » (p. 11), et l'enfant sensible, rêveur encore, conduit à se replier, révolté peut-être, dans une « adolescence moralement solitaire » (p. 158). Puis, Luc ayant dû faire à domicile — je me trouve quelques raisons de le croire — toutes les études qu'il fit jamais, et s'attardant encore au logis avant de prendre un état (2), les contacts furent multipliés. La sympathie n'y gagna rien d'Oronte à Cléon, — pas plus que de Clazomène à cet Anselme dont la vanité allait jusqu'à parer de son propre titre de marquis, dans un acte officiel, un bambin de sept ans, son fils (3), en dehors de toute règle et de tout « arrangement » familial. Autre domaine inconnu que celui des études mêmes de Vauvenargues, évoquées à l'instant. Le moraliste parle si pertinemment, parfois, des choses, que les conclusions de M. Lanson peuvent, sur ce point, paraître un peu sévères.

(1) Un volume in-12 de x-222 pages, Paris, Hachette, s. d. [1930].

(2) L'état d'officier. Sur la date de l'entrée au Régiment du Roi, on peut voir mes *Quelques notes sur Vauvenargues*, Paris, Vrin, 1931, parues depuis l'Errata et Addenda (p. 220) du livre de M. Lanson.

(3) En 1722. Il s'agit de Luc, l'aîné des 3 fils, de Joseph de Clapiers.

Que leur opposer, cependant, en l'absence, jusqu'ici, des moindres certitudes ?...

Du point de vue de son caractère d'homme et d'écrivain, la mémoire de Vauvenargues a connu des fortunes diverses. Les uns, mettant à part divers passages du moraliste, d'un sentiment vif, d'une expression rude, ont cru pouvoir aller jusqu'à lui reconnaître une parenté avec l'auteur du *Zarathoustra*, — faire de Vauvenargues un précurseur de Nietzsche (1). C'était aller un peu loin ; et la thèse demeura celle d'un petit nombre, en attendant que M. Ch. Andler vînt (1928) la mettre à mal. Bien plus répandue l'opinion qui, sensible, au contraire, à ces appels, à ces accents émus, à ces cris de pitié devant le spectacle des misères du monde, ne retint qu'eux, puis en fit toute la philosophie de l'auteur. A bien juste raison M. Lanson proteste contre ce faux Vauvenargues, doucereux et dolent, « un peu trop confit en sensiblerie et en spiritualité » (p. 196). Il a vu Jean-Jacques et Voltaire et d'autres, victimes aussi de leurs légendes propres — et affadis ou dramatisés. Il est de ceux qui les en ont tirés. Une *humanité* larmoyante de Vauvenargues ne lui paraît pas plus admissible : légende, encore, qu'il nie et combat résolument. Il trouve à la place, avec des sentiments de sympathie active et raisonnée pour les autres, une énergie contenue, une volonté ardente, et l'âpre impatience d'une occasion d'agir — qui ne viendra point (2). Et cela ne se sépare pas de l'ambition « foncière » (p. 183) du moraliste, fort bien traduite aussi par M. Lanson, ambition ruminée, nourrie en secret jusqu'à ces lettres de 1740 où le marquis de Mirabeau en reçoit l'aveu. Nous voyons clair en Vauvenargues à partir de ce jour-là. Nous comprenons que toujours il a rêvé *grand* ; que toujours, même dans les plus modestes emplois, il s'est vu ou cru l'étoffe d'un *grand* général ou d'un *grand* négociateur, d'un *grand* homme d'Etat surtout ; même d'un *grand* orateur, peut-être. M. Lanson ne contredit pas trop à ces prétentions, je veux dire aux possibilités qu'elles supposent dans l'âme et l'esprit de Vauvenargues. Il semble qu'il les lui reconnaisse

(1) Travaux allemands de P. Nebel (1901) et de G. Zieler (1907) : le premier, évoqué dans *l'Apollon ou Dionysos* (1905) de E. Seillière. — Un écho peut-être, attardé, s'en trouve dans *Les Idées de Charles Maurras* (1920) de A. Thibaudet.

(2) Une esquisse de cette réaction, déjà (1923), chez M. G. Ascoli pour qui « le tendre Vauvenargues n'est pas un faible » (voilà pour l'homme), et qui loue en lui « cette justesse et cette force, dans l'expression comme dans la pensée, la pondération unie à l'ardeur » (voilà pour l'écrivain). Mais l'éloquence est-elle aussi « naturellement chère à l'homme d'action » que le dit M. Ascoli ?

volontiers. C'est même toute la belle et équitable conclusion de son livre (1).

Un chapitre fort important est celui qui expose la Pensée de Vauvenargues. M. Lanson n'a pas tenté, en ces quatre-vingts pages, — plus du tiers du volume, — l'impossible tâche de systématiser les idées du moraliste. Il a seulement voulu en « faire le tour » (p. 142) : mais l'expression toute simple que voilà cache une entreprise infiniment riche et féconde et, conduite avec une pareille autorité, toute nouvelle. Même, rien n'y échappe ; car la fiction d'un piquant chapitre des *si* (2) épuise habilement l'inventaire. De telles pages ne peuvent se résumer. J'en dirai que l'analyse des idées, de toutes les idées de Vauvenargues y est toujours fine, claire, nuancée et, je crois, décisive. Je dirai surtout que cette analyse profite grandement à Vauvenargues en faisant apparaître, enfin, des aspects de sa pensée jusqu'ici dédaignés. Qui s'était jamais soucié des idées sociales ou métaphysiques de Vauvenargues ? ou de son idée du progrès, et de son culte de la science ? Et puis, l'on s'apercevra bien qu'elle a sensiblement modifié l'opinion même de M. Lanson. Le seul « amateur » de naguère (*Histoire de la Littérature française* ; voir aussi *Lettres du XVIII<sup>e</sup> siècle*, et *l'Idéal français*) avait, avec le temps (*Revue d'Histoire Littéraire*, 1929, II), paru plus digne d'attention à son critique et historien d'aujourd'hui (3). Un commerce prolongé a permis une connaissance sympathique et donc intime et profonde. Loin de moi le propos de faire dire à M. Lanson ce qu'il ne dit pas ; mais quand, par exemple, à propos de Vauvenargues il cite (p. 123), incidemment et en manière d'argument, « l'effort d'un Descartes » et « celui d'un Kant », on peut, avec lui je pense, niant l'inconvenance ou le blasphème d'un rapprochement de noms arbitraire, qui fit sourire, voir là de seules différences — si notables qu'elles soient — de valeur technique ou de profondeur de vues, dans un même plan d'honnêteté foncière, de droiture morale.

Pour écrire son livre, M. Lanson n'a pas seulement lu, médité Vauvenargues. Il a voulu, comme pour Lamartine ou Voltaire, vivre dans l'atmosphère de son auteur. Il a parcouru la tranquille

(1) « Vauvenargues a été bien peu de chose au prix de ce qu'il aurait pu être », écrivait (1864) Guillaume Guizot. C'est l'avis de M. Lanson qui, en plus, démontre la proposition.

(2) Dont Sainte-Beuve avait eu l'idée, mais qu'il esquissait à peine (*Caus. du Lundi*, t. III, p. 141, et surtout, t. XIV, p. 54, n.).

(3) Vauvenargues eût, de tous temps, mérité une place au chapitre de la réhabilitation des passions (« L'expérience dans la formation de la Philosophie du XVIII<sup>e</sup> siècle », 1910, ne le mentionne pourtant pas). Quant au mot *amateur*, il ne va guère sans une nuance péjorative ou dédaigneuse, même ici ; et Vauvenargues vaut mieux que ce jugement sommaire.

Aix; il a longé le Cours, vu la maison de ville et la bastide, et la vallée « plus sauvage que grandiose » (p. 5). Il n'a pas cru pouvoir rattacher l'homme au milieu, au paysage. On ne le fait pas sans abus parfois; mais le principe n'est pas ruiné pour autant; et je crois qu'ici il n'y aurait pas simple rencontre. M. Lanson a vu aussi le volume fameux de la Méjanes, exemplaire très connu, beaucoup moins étudié. En quelle mesure, se demande-t-on, Vauvenargues s'est-il fait docile aux avis de Voltaire? La réponse, avec diverses autres choses, est écrite aux marges du volume; mais il y faut l'examen attentif, contradictoire, de regards exercés (1). Combien d'autres indications seraient nécessaires encore sur l'ensemble du sujet! combien d'enrichissements! M. Lanson, qui produit un intéressant dossier inédit (4 pièces) des Archives nationales, montre à l'occasion ce qui nous manque. Les dépôts publics ont donné à peu près tout ce qu'ils renfermaient; les collections privées, par contre, ont jusqu'ici fourni assez peu de chose. Si le vœu de M. Lanson et le mien pouvaient faire ouvrir telles archives familiales que je sais bien, telles autres, que j'ignore peut-être! Pour l'enfance, par exemple, pour les années d'études et d'adolescence, on ne possède autant dire rien. Vauvenargues est un de ceux qui ont le plus grand besoin d'une biographie même simplement documentaire d'abord, ou au moins d'une *Jeunesse* capable ici, provisoirement, de faire attendre avec patience les autres tranches de vie.

Je regrette et je m'excuse de n'avoir pu qu'effleurer les points qui précèdent, de devoir en passer sous silence divers autres. J'aurais, autrement, tenté de faire voir un Vauvenargues non simplement déiste ou panthéiste, mais chrétien un peu plus qu'on n'a coutume de dire (2), et chrétien par atavisme et éducation d'abord, mais d'une expression souvent fautive, parce que théologien en aucune mesure. J'y reviendrai peut-être un jour, avec les précisions utiles. J'aurais, aussi, relevé que M. Lanson n'a pas été moins frappé que tous de la part de lui-même que Vauvenargues a mise dans son œuvre, dans un grand nombre au moins des écrits demeurés longtemps inconnus, *Fragments* ou *Réflexions*, *Caractères*. Echos de ses pensées, souvenirs d'entretiens, d'incidents, il n'est que de rassembler avec discernement

(1) J'ai projeté la reproduction du livre, en *fac-simile*. L'éditeur parisien Fernand Roches, acquis tout de suite à l'idée, a fait prendre, sur place, en l'été de 1928, les quelques centaines de clichés nécessaires. Mais les choses, contre toute attente, sont toujours au même point.

(2) Opposition nouvelle de sentiments avec Voltaire, dont Vauvenargues ne peut guère, ainsi que des autres désaccords (quoiqu'en pense M<sup>lle</sup> Wallas), ne pas avoir eu conscience quand il se lia avec lui.

ces éléments divers, pour dresser tout une figure morale de l'auteur, et composer une biographie dont la rareté des documents et l'insuffisance des faits ne permettent d'esquisser que les très grandes lignes. Discuté parfois, le procédé est tout légitime (1). Et la tâche apparaît aisée. Mais il y faut une sagesse et une mesure dont on a trop manqué parfois (2). Il était sûr que, s'y appliquant après vingt autres, M. Lanson montrerait comment on se tient loin du moindre excès, comment on peut se faire lire avec agrément sans cesser de « s'appuyer sur l'histoire » (p. 197), le vrai étant, bien souvent, plus pathétique et touchant que l'affabulation la plus merveilleuse. La leçon, toujours opportune, nous vaut ici, par la richesse d'évocation et l'intelligence intime du sujet, un Vauvenargues — Vie, Caractère et Pensée — que jamais nous n'avions eu sensible, présent à ce point (chap. III, *passim* ; chap. IV ; p. 123, etc.) (3).

Vauvenargues ne perd rien, d'ailleurs, à nous être produit dans toute sa vérité vivante. Je crois, et j'ai dit qu'il y gagne. Il nous apparaît plus nettement, désormais, comme un de ceux à qui nous pouvons demander des directions, et l'on sait que tous nos moralistes n'en sont pas là. M. Lanson ne surfait pas son héros. Il justifie simplement, sans l'avoir cherché, l'attention que, jusqu'ici, lui accordaient, sans trop raisonner leur confiance, les manuels. On s'essaiera sans doute encore à parler de Vauvenargues. La mise au jour de documents nouveaux en sera d'abord l'heureuse occasion. espérons-le. Mais on ne saura le faire sans se montrer informé des recherches de M. Lanson, sans renvoyer souvent à son livre, — un livre qui demeurera.

G. SAINTVILLE.

(1) On ne doute par exemple pas que les *Caractères*, justement, de La Bruyère ne puissent être éclairés par sa biographie. « Nous devinons très souvent les événements particuliers derrière les maximes générales » (D. Mornet, « Les méthodes... à propos de la *Nouvelle Héloïse* », *Revue des Cours et Conférences*, 1914.) Il n'est donc pas arbitraire de remonter — dans des cas particuliers, et avec les précautions nécessaires — de celles-ci à ceux-là.

(2) Ainsi Vauvenargues a eu sa « Vie romancée », écrite avec talent, mais dont l'auteur a bien succombé à toutes les tentations du genre.

(3) On déplore d'autant plus les négligences de la typographie, bien trop nombreuses. Or le manuscrit était, je crois, d'une dactylographie soigneusement revue. — Pour ce qui est de la rue du Paon (p. 102), elle serait, dans le Paris actuel, à la rencontre de la rue de l'École-de-Médecine avec le boulevard Saint-Germain, non avec le boulevard Saint-Michel.

---

Le Gérant : JEAN MARNAIS.

---



---

REVUE BIMENSUELLE  
DES  
COURS ET CONFÉRENCES

DIRECTEUR : M. FORTUNAT STROWSKI,  
*Membre de l'Institut,*  
*Professeur à la Sorbonne.*

---

Les réactions de la vie contemporaine  
sur la littérature <sup>(1)</sup>

par Fortunat STROWSKI,  
*Membre de l'Institut,*  
*Professeur à la Sorbonne.*

---

I

L'année dernière, au mois de juin, le Conseil de la Faculté des Lettres de l'Université de Paris a demandé au gouvernement la création d'une chaire d'Histoire de la Littérature française contemporaine.

Désigné par mes collègues pour occuper cette chaire, j'ai eu l'honneur d'y être nommé et d'en être ainsi le premier titulaire. D'anciens engagements, que je n'avais pas le droit de rompre, m'ont empêché de l'occuper tout de suite ; mon éminent et cher collègue, M. Gustave Reynier, a bien voulu m'y remplacer pendant l'absence à laquelle j'étais, je ne dirais pas condamné — car je n'allai ni au bagne, ni en prison, ni en exil — mais doucement forcé par l'amitié et la confiance de Columbia-University.

(1) Leçon inaugurale de la chaire d'Histoire de la Littérature française contemporaine.

Maintenant me voici. Je ne le dis pas solennellement, quoique la première leçon d'un nouveau professeur dans une chaire nouvelle doive revêtir une certaine solennité. Je le dis modestement, très modestement, comme un homme qui a derrière lui quarante-trois ans d'enseignement. J'ai parcouru bien des parties du monde, — lequel n'est pas si vaste qu'on dit. — J'ai appris par cette expérience que nulle part la modestie n'est plus nécessaire que dans cette vénérable Sorbonne, parmi tant de grands et de savants esprits, devant cette innombrable jeunesse d'étudiants, impitoyable à la sottise, à la paresse, à la prétention des autres, devant vous enfin, souvent mieux instruits que le professeur des choses dont il parle, devant vous, élite de la capitale intellectuelle du monde.

## I

Je ne crois pas qu'aucune grande université ait encore osé créer une chaire pour l'histoire de sa littérature nationale contemporaine. Les contemporains, on les étudie, certes ; mais à condition qu'ils soient étrangers : l'éloignement dans l'espace équivaut à l'éloignement dans le temps ; ils sont du passé, puisqu'ils sont du lointain. « L'éloignement des pays, disait Racine dans la Préface de *Bérénice*, répare en quelque sorte la trop grande proximité des temps : car le peuple ne met guère de différence entre ce qui est, si j'ose ainsi parler, à mille ans de lui, et ce qui est à mille lieues. » C'est ainsi qu'à Columbia-University, les étudiants font des thèses sur Marcel Proust et sur M. Duhamel ; mais aucun professeur de littérature ne leur commente Eugène O'Neil ou Hemingway.

C'est que le présent ne devient pas facilement un sujet d'étude ; il se dérobe aux méthodes qui sont la raison d'être et l'honneur de l'enseignement supérieur.

Le passé est immobile. C'est un but fixe ; le savant, le professeur peuvent se tromper sur lui, le mal voir, le confondre avec des ombres ou des mirages. Lui, il est terriblement immobile, et il les attend, plus invariable qu'aucune chose réelle. Les rochers les plus durs se désagrègent de siècle en siècle. Le passé ne bouge point ; ce qui n'est plus est la seule existence immobile. Tel est le privilège de la mort. C'est à ce titre qu'il appartient à la science, donc à l'enseignement.

Le présent est mobile ; c'est de l'avenir en préparation ; le présent est vivant, c'est de l'imprévu en préparation. Pour rester dans la littérature, lorsqu'Eugène O'Neil écrivit *le Désir*

sous les ormes, qui aurait pu deviner qu'il écrirait *l'Étrange Interlude* ? Et lorsque Luigi Pirandello, modeste professeur, composait ses petits contes pour tous les jours de l'année, qui aurait pu prévoir les *Six personnages en quête d'un auteur* ? O'Neil était en puissance l'auteur futur de beaucoup d'œuvres qui s'excluaient probablement l'une l'autre, et de même Pirandello. Celui qui les aurait définis à cet instant, lorsque cet instant était présent, aurait eu à dire : « Ils peuvent être ceci ou cela — une infinité de possibilités » sans choisir entre ces probabilités. Il n'aurait pas pu enseigner. Le professeur qui étudie le passé a, au contraire, le droit d'écarter les simples possibilités et de ne dire que ce qui fut : ne lui demandez pas d'indiquer ce que Richelieu aurait pu devenir, mais ce qu'il a été. L'étude du passé exclut le verbe *devenir*. L'étude du présent ne connaît que le verbe *devenir*.

De là une prodigieuse différence pour les aborder. L'étude du passé doit revêtir un caractère de rigueur ; elle va, selon le rythme cartésien, de certitude en certitude, de vérité en vérité, de proposition en proposition. L'étude du présent se poursuit au milieu d'indices multiples, instables, fugitifs. Parmi ces indices, ce sont les plus stables ou les plus gros qui sont souvent les plus trompeurs : en ce genre de recherches, il faut craindre ce qui semble certain et assuré.

Le professeur du passé fait usage de la critique historique et de la méthode de reconstruction et le professeur du présent fait usage de l'observation directe, divinatrice, sans pouvoir arrêter jamais son diagnostic sur l'universelle mobilité.

Le passé présente encore un autre avantage, pour les professeurs et pour l'enseignement en général. Les jugements y sont déjà prononcés ; l'échelle des valeurs y est établie ; les classements et les classifications sont faits ou prêts à se faire. Certes, il est toujours loisible d'en appeler de ces jugements et de les rectifier ; il est toujours permis de modifier l'échelle des valeurs ; mais au total et dans l'ensemble, les proportions relatives des personnages et des événements du passé sont désormais arrêtés, et ne se modifieront que dans une faible mesure. Richelieu est Richelieu, et Racine n'est point Pradon. Corneille s'appelle le grand Corneille. Molière, si discuté de son vivant, est partout reconnu comme le plus grand homme de théâtre. Shakespeare, pour ses contemporains, se perdait entre les auteurs dramatiques de son époque : le temps l'a dégagé : il est le souverain poète et l'incomparable. Aussi le professeur qui enseigne le passé a moins à juger qu'à discuter, qu'à expliquer, qu'à commenter

des jugements ; il est le magistrat d'une cour de cassation à laquelle on apporte des arrêts, et qui juge non les choses, mais les jugements sur les choses. De là l'importance du « commentaire » et de l'« explication » dans la pédagogie universitaire. De là l'importance de la subtilité et de la précision verbale chez nos maîtres.

Pour le présent, à part quelques rares personnages qui le plus souvent sont déjà des gens du passé par leur grandeur universellement admise, leur taille et leur importance relative sont encore mystérieusement confondues dans l'agitation et la familiarité de la vie. Si, en 1928, un professeur de politique contemporaine avait voulu étudier un à un les principaux députés, selon les méthodes par lesquelles mes collègues M. Sagnac et M. Mathiez étudiaient si parfaitement les principaux membres de la Convention, qui aurait pu distinguer dans la foule l'actuel président du Conseil, et dégager sa « valeur » des autres moindres « valeurs » ? Si l'on y réussit, c'est avec d'autres méthodes que les nôtres.

Et il ne s'agit pas seulement des hommes, il s'agit aussi des courants et des groupes. Dans le passé, le temps a, de lui-même, dessiné pour nous les courants ; il a groupé les personnages, il a arrêté les ensembles et distribué sur le plateau de l'histoire la mise en scène des drames historiques. Il a écrit lui-même le scénario de ces drames.

Dans le présent, ces courants, ces groupes, ces ensembles, ces mises en scène, ces scénarios même sont invisibles et confondus. D'ailleurs ils sont en perpétuelle fermentation et évolution. La vie, le mouvement, les arbres, comme on dit, cachent la forêt. Seules des qualités particulières impossibles à communiquer par enseignements, permettent de voir la forêt.

Ainsi ce qui est le second objet de la science humaine, après la détermination de ce qui est, je veux dire le groupement des choses par ordre de valeur, la chaîne des causes et des effets, sont accessibles dans l'étude du passé, sont fournis par le temps. Dans le présent ces constructions restent toujours contestables, hypothétiques, arbitraires et provisoires. Vous n'avez qu'à penser aux nombreuses enquêtes qui aujourd'hui essaient de dessiner les rapports réciproques des générations, les diverses familles d'esprit, les théories et les tendances de l'heure présente ; et vous plaindrez celui qui devrait établir, avec le présent, ce qui constitue une science bien faite, je veux dire une classification naturelle.

Enfin la différence entre l'étude du passé et celle du présent,

c'est que le passé n'atteint que par l'intermédiaire de l'esprit, notre vie actuelle, notre orientation, notre bonheur, notre malheur, toute notre destinée. Au contraire, le présent nous touche ; il affecte nos intérêts les plus réels et les plus immédiats ; il est notre intérêt le plus réel et le plus immédiat. Il est le tissu de notre destinée. Comment donc y apporter la sécurité du philosophe qui observe les choses du haut de Sirius ? Déjà nous nous fâchons (je dis les érudits) pour des événements et des personnages antérieurs à l'histoire. On s'est fait des procès pour Glozel ! Qu'arriverait-il si l'on apporte le même dogmatisme passionné dans les champs du présent. Et peut-on y éviter ce dogmatisme ?

Supposez même que le professeur de littérature contemporaine soit parvenu à un certain degré de sagesse : par exemple, s'il m'est permis de parler de moi, je suis professeur depuis quarante-trois ans ; j'ai enseigné douze ans la grammaire aux enfants ; j'ai été presque trente ans le commentateur professionnel de ces moralistes français qui prêchent et pratiquent la sang-froid, la modération, le détachement d'esprit : Montaigne, saint François de Sales, Pascal, La Rochefoucauld, Montesquieu ; je suis même depuis des années la littérature active et militante ; j'ai beaucoup voyagé. Et pourtant je ne suis pas sûr de ne me laisser jamais entièrement emporter aux passions ; l'être humain est toujours à la merci d'un tourbillon. Et mes élèves, mes auditeurs, mes disciples si j'en ai, comment pourrai-je les préserver d'être ardemment et violemment vivants, si je les jette dans le tourbillon de la vie.

Comprenez maintenant ce cri d'Hippolyte Taine, lorsqu'il eut à étudier, pour son histoire de la littérature anglaise, son contemporain Charles Dickens. : « Si M. Dickens était mort, écrivait-il, nous pourrions ... » et il énumérait tous les traitements qu'un historien peut faire subir à un mort... « Malheureusement ajoutait-il, M. Dickens est encore vivant... »

Si le présent était le passé, il serait facile de l'enseigner. *Malheureusement*,... le présent, vous et moi, nous ne sommes pas morts...

## II

Les difficultés que je viens de vous exposer sont universelles ; elles proviennent de la nature des choses. Toutes les fois qu'en un temps, les contemporains veulent étudier ce temps, en professeurs et en savants, ils rencontrent ces difficultés.

D'où vient qu'elles n'ont pas arrêté aujourd'hui le Conseil de

la Faculté des Lettres, qui n'est pas composé d'esprits inattentifs, et toutes les autorités officielles qui ont eu à homologuer l'avis de la Faculté des Lettres ? Je vous dirai même, au risque d'être indiscret, que l'avocat et le parrain de cette chaire de littérature contemporaine, ce ne fut rien moins que M. Ferdinand Brunot, illustre historien de la Langue française, doyen honoraire de la Faculté des Lettres, et membre de l'Académie des inscriptions. Si quelqu'un a réfléchi sur ces problèmes, avec la double expérience du penseur et de l'homme d'action, de l'érudit et de l'administrateur, c'est lui. Et il n'a pas hésité à réclamer éloquemment la création de cette chaire de Littérature contemporaine, quoiqu'il en discernât tous les pièges et tous les inconvénients.

C'est qu'à cette heure et pour les conjonctures présentes, elle est nécessaire.

Il y a d'abord un devoir tout simple, mais positif : celui de guider les étudiants étrangers qui, pour la plupart, ont appris dans leur pays à s'intéresser à la France d'aujourd'hui, qui ont commencé des enquêtes, des thèses, des mémoires, sur nos contemporains, et qui viennent à la Sorbonne, tôt ou tard, pour connaître les points de vue français et compléter leur information. Or, de ceux-là, combien en ai-je trouvé qui, rentrés chez eux, se plaignaient d'avoir perdu leur temps à Paris faute d'y avoir rencontré un conducteur et un ami intellectuel ? Personne, disent-ils, pour les initier aux habitudes de nos grandes bibliothèques. Personne pour les mener aux sources. Et, de fait, tel qui s'intéressait au théâtre de François de Curel, ne s'était pas douté de l'existence de la Bibliothèque Rondel à l'Arsenal. Ce n'est pas qu'on manque à la Sorbonne de professeurs capables de débrouiller nos jeunes hôtes, mais aucun ne portait l'étiquette contemporaine ; les étudiants, hésitant à toutes les portes, n'osaient frapper à aucune : ils savaient que l'histoire du passé règne partout en maîtresse. Et accourus à grands frais, ils s'en allaient déçus, en comparant leur abandon à l'accueil fait aux étudiants français dans les universités de leur pays. Cette chaire était donc nécessaire comme un bureau d'information : bureau d'idées, bureau de bibliographie, bureau de renseignements, et si l'on pouvait le dire, je dirais bureau d'amitiés internationales.

A côté des étudiants étrangers qui font de la Sorbonne une maison cosmopolite, les étudiants français qui en font la maison nationale ont, plus encore, leurs légitimes exigences. Ils sont plus nombreux qu'ils n'ont jamais été. Leur foule remplit tous les amphithéâtres, force à laisser les portes ouvertes et déborde dans les couloirs. Les étrangers, quoiqu'on en dise, ne sont qu'un pe-

tit groupe au prix de leur foule. Ils ne choisissent pas ce qui les amuse et leur plaît ; ils vont à ce qui les intéresse et à ce qui leur paraît solide. Ils ne craignent pas les recherches érudites, les idées désintéressées, les choses d'autrefois. Sur Henriette d'Angleterre pleurée par Bossuet, ils remettront librement au professeur deux cents copies, soignées et attentives. Une bonne part d'entre eux ne travaillent pas pour un titre ou une place. Elèves de l'École de Droit, élèves des Sciences politiques et des grandes écoles savantes, ils ne préparent pas à la Sorbonne l'entrée d'une carrière universitaire ; ceux mêmes qui affrontent ces licences qu'on appelle d'enseignement, ne visent pas toujours l'enseignement. Naguère j'ai vu un étudiant qui, après les quatre certificats requis pour la licence d'enseignement, en passait un cinquième afin d'achever sa culture.

Tels sont les étudiants d'aujourd'hui et parmi eux je compte les jeunes filles, presque aussi nombreuses que les jeunes gens et presque plus assidues. Elles accourent, fidèles, aimables, et, elles ont le temps d'avoir une élégance simple, jusque sur ces bancs qui sont austères. Les livres et les cahiers ne nuisent pas à leur bonne grâce, à leur jeunesse et à leur santé. Travailleuses, elles forcent l'estime de leurs camarades et la nôtre.

Que veut donc cette ardente et juvénile population de la vieille Sorbonne ?

Elle veut apprendre, par la haute culture, à vivre et à penser.

Ce n'est pas assez pour elle d'avoir des titres universitaires, et des droits à un bon poste ; elle veut posséder sur la vie des idées droites, des jugements féconds ; elle veut avoir la force et la sagesse de bien vivre. A travers la fortune, la réputation, le génie, et la gloire que la jeunesse naturellement ambitieuse ne peut pas cesser d'ambitionner, nous entendons la même voix qui nous demande : « Qu'est-ce que la vie ? Comment me servir dans la vie de ce que vous m'avez appris de beau et de bon ? Comment me diriger moi-même, dans l'obscurité et la complexité des choses présentes ? »

Il faut écouter cette voix.

Il y a vingt ans et plus, un grand débat s'est élevé sur notre enseignement ; nos meilleurs élèves nous ont cherché àprement querelle. C'était Agathon qui — cessant d'être le disciple de Platon — devenait le mortel ennemi des méthodes excellentes et des maîtres irréprochables qui l'avaient formé. D'autres s'associaient à sa campagne. Des vieux répétaient : « Ah ! de notre temps !..... » et des jeunes criaient : « Attendez que ce soit notre tour ! » Et pourtant les méthodes étaient sûres ; les maîtres

étaient dignes de tous les respects ; si bien qu'aujourd'hui Agathon lui-même se sert de ces méthodes et vénère les maîtres qu'il a combattus.

Pourquoi cette crise violente ? Quelle raison ces ennemis de la Sorbonne avaient-ils de se fâcher contre elle ?

C'est qu'ils avaient besoin d'autre chose que de méthodes historiques et de maîtres historiens. Ils sentaient, eux seuls, que leur âme et leur civilisation étaient confusément et terriblement menacées. Nous, tout nous paraissait clair, en ordre ; tout leur paraissait ténébreux et en agitation. Nous ne comprenions pas leur crainte instinctive ; ils ne comprenaient pas notre sotte tranquillité ; ils étaient pareils au troupeau qui s'affole parce qu'il devine le prochain tremblement, de terre, et nous, nous étions pareils au berger qui, assis sur sa pierre, dit : « Ces brebis sont folles, laissons-les faire. »

Mais les jeunes gens, qui avaient grande confiance dans leurs maîtres et qui les regardaient comme les bergers, n'entendaient pas que leurs bergers les abandonnent. Ils sollicitaient des paroles réconfortantes ; et à ces maîtres de vérité, ils demandaient des vérités ; ils réclamaient à leurs professeurs qui devaient *savoir*, de rassurer leur inquiétude, ou, en tout cas, de leur en indiquer la cause. Par contre, les maîtres, dominés par le grand scrupule universitaire de ne jamais intervenir dans la vie présente et de ne jamais peser sur les décisions que la jeunesse doit prendre en toute liberté vis-à-vis des choses présentes, s'obstinaient à demeurer dans les *templa serena* de l'histoire, de l'érudition et de la pure intelligence.

Ainsi naquit un désaccord cruel qui s'envenima, parce que l'atmosphère était orageuse. Ce désaccord est depuis longtemps apaisé. Mais s'il y avait eu avant 1914 à la Sorbonne une chaire de littérature contemporaine (j'entends littérature au sens le plus large du mot), la querelle ne serait point née et la génération qui devait porter le nom de génération « sacrifiée », n'aurait pas eu à méconnaître l'attentif dévouement de ces maîtres, ni à les accuser de manque de cœur.

Cette chaire de littérature contemporaine n'aurait pas nui en Europe à l'esprit de paix. Notre éminent collègue allemand, M. le professeur Curtius, dans ses belles et généreuses études sur les jeunes écrivains français d'avant-guerre, laisse entendre que si l'opinion allemande les avait connus, elle n'aurait pas eu sur la France ce jugement dédaigneux qui faisait croire et dire outre-Rhin que la guerre serait une brillante parade à travers un pays en décadence.



Sommes-nous donc aujourd'hui dans la même position qu'en 1914 ? Et cette chaire de littérature contemporaine est-elle nécessaire pour expliquer aux Français et au monde ce que vaut le génie français ? Personne n'oserait le soutenir ; ce serait donner à un enseignement quel qu'il soit, une ridicule importance. Mais les circonstances ne le rendent pas moins utile aujourd'hui qu'il y a 20 ans.

La guerre ne nous menace pas immédiatement sous son appareil d'armes, de canons et de cuirassés. C'est un fantôme qu'il faut exorciser. Pendant des mois, aux États-Unis, j'ai entendu tous les matins des prophètes annoncer la guerre pour le lendemain. C'était une hystérie, dangereuse comme toutes les hystéries, parce qu'elle empêchait de voir la réalité du présent et les vraies menaces de l'avenir. Les gens ne pensaient qu'à des ligues contre la guerre, et ils ne préparaient rien contre le chômage, la pauvreté, la souffrance, déjà aux portes mêmes de la civilisation. Ils laissaient s'envenimer, froidement, des guerres économiques ; ils ne surveillaient ni la production, ni la consommation, ni l'équilibre des puissances industrielles. Pas davantage ils ne se demandaient si, dans la vie intellectuelle et morale, dans la vie politique nationale et internationale, les vérités, les sentiments, les théories sur lesquels le monde moderne avait, tant bien que mal, étayé la civilisation, pourraient encore la soutenir demain.

Mais à la fin cet aveuglement a cessé. La nécessité de réfléchir à beaucoup de problèmes vitaux a créé une inquiétude universelle.

Voilà pourquoi cette jeunesse, si profondément attachée à la vie, veut avoir quelques indications sur la vie. Elle veut autre chose que le hasard, la bousculade, l'improvisation, l'arbitraire. Elle veut fonder sa responsabilité sur un rocher ; Calvin parlait avec émotion des pauvres âmes de son temps, en quête d'une assurance de la vie éternelle. Quand je regarde un auditoire d'étudiants de Sorbonne, je me dis que ce sont des âmes en quête d'une assurance de la vérité vivante. Et comme ils ne vivent pas au temps de saint Louis, de Louis XIV, de Napoléon I<sup>er</sup> ou de l'Avant-guerre, c'est dans le monde actuel que je dois chercher avec eux cette vérité vivante.

### III

Les jeunes gens ne sauraient-ils avoir, en dehors des universités, des guides mieux libres que nous de se mêler à la vie ?

Il existe en effet des écrivains et des penseurs qui sont en

excellente situation pour l'observer de près. Ils sont plus capables que personne d'éclairer les ténébreuses complexités des choses modernes. Les critiques et les philosophes ne nous manquent pas. Les uns sont clercs, les autres laïques. Il y a des dieux ! Je peux même dire qu'il n'est guère de poète, de romancier, d'auteur dramatique qui, avant de songer à faire son œuvre belle, ne s'efforce d'y glisser son remède aux problèmes actuels. Chacun se pose en moraliste ou en prophète.

D'ailleurs la jeunesse va beaucoup écouter ces prophètes et ces maîtres. Ainsi s'explique, à mes yeux, tel phénomène comme la vogue du Freudisme. La psychologie traditionnelle, de Descartes à Théodule Ribot, s'étant montrée insuffisante à prévoir les phénomènes psychiques provoqués par la guerre ; elle a été rejetée avec mépris. Mais Freud était là avec l'appel du sexe, le refoulement, les analyses de rêve. Aussitôt sa théorie a été adoptée d'enthousiasme. Dans beaucoup de pays, elle est pratiquée par des docteurs et des doctresses innombrables. Elle inspire des comédies, des tragédies, des romans. Je me rappelle une charmante vieille dame américaine qui résolvait chaque jour, dans d'innombrables journaux, les cas de conscience féminins. Elle y montrait un admirable optimisme. Et tout d'un coup elle a changé de ton ; son ingénuité est devenue freudienne, et elle a vu partout les ravages de la *libido* refoulée.

Le succès de Freud est celui de vingt autres doctrines ou théories, de vingt autres procédés ou méthodes ou traitements.

Quant aux livres sur les incertitudes, les inquiétudes, les devoirs, les puissances de l'homme moderne, combien sont-ils ? Tous les pays du monde publient de quoi remplir des bibliothèques. Les jeunes gens n'ont pas faute de lumière : ils en ont trop. Et c'est pour cela que cette chaire existe.

Non pas que, nouveau Descartes, maître d'erreurs et de vérités, nous osions dire : « Ceci est vrai et cela est faux. Prenez cette potion seule salutaire ; celle-là est un poison. » Nous ne sommes pas, nous, des créateurs d'orthodoxie. Nous ne sommes pas des arbitres et des juges en matière présente. Cela est du domaine de la pensée active et immédiate. Nous ne pouvons substituer notre choix à celui des consciences et des esprits. Notre intervention commence à devenir légitime et utile, lorsqu'elle est celle d'un classeur ou d'un géographe.

Toutes ces doctrines, toutes ces idées qui se disputent l'esprit moderne, ont le double caractère d'être par elles-mêmes assez mal définies et de s'offrir à nous en groupe confus. Doctrines littéraires, doctrines philosophiques, utopies, vérités, s'entre-

mêlent et même s'entrechoquent. Pour ne pas sortir de la littérature, j'ai vu les premiers succès du symbolisme ; il était certes confus lui aussi et il échappait à toute formule. Mais au moins il était seul, ou presque seul et sous les galeries de l'Odéon, parmi les poètes invendables, je veux dire les poètes de l'avenir, le choix était limité : entre une édition de *Sagesse* en solde et *l'Après-midi d'un Faune* en plaquette de luxe. On pouvait être ou n'être pas symboliste ; mais il n'y avait pas l'embarras du choix. Aujourd'hui, le mot poésie enveloppe dix marchandises différentes. Au théâtre, Antoine proposait des mises en scène neuves et jouait des pièces « hardies ». Mais il n'y avait qu'Antoine. Aujourd'hui, il y a, au théâtre, une telle floraison de fantaisies et de diversités que l'homme le plus avisé ne distingue pas où il en est.

J'ai vu parfois des fermes abandonnées ou incendiées. Dans les cours et les jardins ravagés, à la place des végétations habituelles, il poussait des plantes extraordinaires, d'une vitalité déconcertante ; il eût été ridicule d'y mettre la charrue, mais un bon jardinier savait y trouver des plantes intéressantes.

Est-il trop ambitieux de vouloir être le géographe de ces fermes abandonnées ; ou plutôt l'humble herboriste, qui classe entre des feuilles de papier quelques plantes cueillies dans la végétation d'une terre abondante ?

Mais ce ne sera pas notre travail le plus important. Et nous essayerons d'aller au delà.

Qu'est-ce qu'un étudiant, ou pour parler d'une façon moins particulière, qu'est-ce qu'un Français cultivé ? C'est quelqu'un qui d'abord a appris dans les classes primaires les premiers éléments du savoir. Puis au lycée, ou au collège il a fait du grec peut-être, en tout cas du latin et du français. Ces études latines ou françaises (langue et littérature) ne lui ont pas imposé un type abstrait et immobile, mais une suite historique d'où le type s'est dégagé peu à peu : type de la langue française, type de la pensée française, type de « l'homme français », types vivants et multiformes. *La Chanson de Roland*, Villon, Marot, Ronsard, Rabelais, Montaigne et les autres jusqu'à nos jours. Parallèlement il a vu surgir peu à peu de la même manière le type latin. Et les mêlant l'un et l'autre, l'homme de la France avec celui de Rome, puis l'un et l'autre avec sa petite expérience, il a conçu, il a porté en soi le type homme, il s'est imprégné d'humanisme.

L'histoire proprement dite lui a donné la même leçon ; il a connu par elle les péripéties des sociétés humaines et des nations,

les grands hommes et les foules, les peuples et les masses à travers les événements.

Cependant il a appris aussi les sciences. Encore ici la façon d'étudier les sciences a été toute particulière. Les maîtres de nos écoles et de nos lycées n'ont pas exercé leur auditoire aux applications pratiques des sciences, comme le recommandent les pédagogies pragmatiques aux Etats-Unis. Ils lui ont révélé la structure rationnelle des sciences et les rapports de l'esprit humain avec l'ordre de la nature. Bref c'est à une autre sorte d'humanisme, mais toujours à l'humanisme, qu'ils ont plié sa pensée.

Or l'époque présente prétend trop souvent n'avoir aucun rapport avec le passé. L'homme qui court sur les routes à quatre-vingt ou cent kilomètres à l'heure, que peut-il apprendre sur la vitesse, dans l'expérience millénaire de gens qui estimaient fabuleuse une vitesse de vingt kilomètres à l'heure ? Une existence d'où l'éloignement a disparu, non seulement par la vitesse dont je viens de parler, mais encore par le télégraphe, le téléphone et la T. S. F., en quoi peut-on la comparer à la vie d'autrefois, immobile, et qui empêchait les êtres éloignés de se rejoindre ou de communiquer ? La production et la consommation, le confort, la maladie, la santé n'ont plus le même sens aujourd'hui qu'il y a cinquante ans. Les passions même semblent avoir changé d'axe.

Cette opposition entre le passé et le présent est si flagrante que déjà maints pédagogues et maints penseurs, en Amérique et en France, déclarent que la connaissance du passé est inutile et même nuisible à l'homme moderne. M. Paul Valéry vient de dénoncer les mensonges et les dangers de l'histoire. Il condamne tout ce qui est l'objet de notre enseignement, avec toutes les méthodes de cet enseignement — ce qui est condamner aussi l'humanisme dont nous tâchons de nous nourrir.

Ainsi se pose pour nous, professeurs, vis-à-vis de nos étudiants, le problème fondamental de la littérature contemporaine. Et nous sommes forcés, ou bien à avouer que de douze à vingt-quatre ans ce qu'un jeune homme apprend chez nous sera pour lui une surcharge détestable dans la vie ou bien à bâtir un pont du passé au présent.

Un problème analogue — moins aigu d'ailleurs — se posait vers 1885 à la jeunesse et à ses maîtres. Maurice Barrès écrivant *les Déracinés* signalait que sa génération avait été livrée, sans lumières et sans directions, à la vie, parce que ses maîtres universitaires avaient omis d'enseigner le passage de l'absolu au réel. Ces maîtres en effet ne professaient que l'impératif caté-

gorique ; ils n'expliquaient pas à de petits Lorrains comment l'impératif catégorique s'appliquait aux misères et aux tentations d'une jeunesse pauvre lâchée soudain en plein Paris. Aujourd'hui c'est le passage de l'humanisme à la vie moderne qu'il nous faut enseigner.

Car, pas un instant, nous ne songerons à abandonner le vieil humanisme. En Amérique, je crois qu'un revirement s'est produit dans le monde universitaire, et j'ai entendu bien des fois cette année les présidents des plus puissantes universités recommander l'étude de l'histoire. Chez nous, dès que les lycées et les collèges ont été gratuits pour tous, beaucoup de parents de toutes conditions n'ont pas voulu laisser leurs enfants à un enseignement sans humanisme, et ont profité de la porte ouverte pour les mettre à même d'acquérir la culture générale. En fait la cause est jugée ; le sacrifice de l'humanisme traditionnel est impossible.

Comment donc en tirer profit, et comment utiliser les vieilles lumières modérées du passé à côté des lumières éblouissantes du présent ?

L'homme a beaucoup changé, mais non pas en son fond, ce sont les conditions de la vie qui sont devenues autres. Les révolutions diverses font toujours croire que l'humanité va se rajeunir et se transformer : et le lendemain, l'homme reparait exactement le même : il a simplement changé de bagages, ou même d'étiquettes sur les bagages. Cette fois, la Révolution silencieuse que nous vivons est plus grave ; elle ne change guère les rapports des hommes entre eux, mais ceux des hommes avec la Nature, ce qui doit avoir des effets considérables. Beaucoup de sentiments vont s'atténuer, par exemple celui de la distance et de la séparation ; beaucoup d'autres vont s'exaspérer, par exemple celui de la puissance ; et certainement les hommes de demain ne seront pas ceux d'hier. Chaque jour, l'homme moderne dissipe, par la science, les restes de la frayeur superstitieuse que lui inspirait la nature. Chaque jour il s'affranchit d'elle davantage en la pliant à son service. Ainsi disparaissent les anciens rapports de l'homme et de la nature, et les lois morales ou économiques imposées à l'humanité par la nature, sont tombées du même coup. La lumière de nos maisons ne dépend plus du soleil ; on peut bâtir de magnifiques édifices sans fenêtres ; l'électricité fournit à volonté toutes les radiations nécessaires à la vie. La machine, qui est la force de la nature rationalisée et utilisée, substitue aux muscles humains dont l'énergie était limitée, des énergies infinies. Dans une certaine mesure, on peut dire que,

pour la vie pratique, et sur cette terre, l'homme fait presque tout ce qu'il veut, sans se heurter à une limite ou à une impossibilité définitive.

C'est donc en lui désormais qu'il devra chercher sa loi. C'est lui-même qu'il devra connaître pour distinguer l'utile du nuisible et le possible de l'impossible.

C'est donc l'humanisme (tel que nous l'avons défini, et avec toute son ampleur) qui sera de plus en plus l'école de la vie.

Mais ce n'est pas l'âge mûr et la vieillesse qu'il faudra attendre pour appliquer l'humanisme à la vie moderne. C'est au moment d'entrer dans l'action et dans les responsabilités que le jeune homme doit avoir fait la liaison entre ce qu'il a appris et ce qu'il a à accomplir entre l'humanisme et la vie.

L'enseignement de la littérature contemporaine, continuant et complétant celui de l'humanisme, n'est donc ni inutile ni téméraire.

(A suivre.)

---

# Chronologie du romantisme

(1804-1830)

Cours de M. René BRAY,

Professeur à l'Université de Lausanne.

---

## II

### Nouveaux appels romantiques (1816-1819)

1816 ne semble pas apporter de grands changements sur 1815. On publie encore des pamphlets dans un sens et des pamphlets dans l'autre, les journaux et revues reprennent les mêmes arguments, les critiques et littérateurs poursuivent leurs campagnes. Benjamin Constant publie *Adolphe*, et c'est l'occasion de dauber à nouveau sur le groupe de Coppet. Dès le début de l'année, le vicomte de Saint-Chamans, un lettré un peu suranné, royaliste et voltairien, fait paraître l'*Anti-Romantique ou Examen de quelques ouvrages nouveaux*. Le livre a été écrit en 1814, et est surtout une prolixe critique des idées de Schlegel, de Sismondi et de M<sup>me</sup> de Staël. L'auteur veut repousser « les attaques réitérées de la secte germanique », défendre « les tables de la loi » et « les images révérees de nos muses chastes et pures ». Les règles existent de tout temps, elles constituent un absolu, le mérite des classiques est de les avoir découvertes. Le romantisme n'est que barbarie. « La littérature classique, c'est celle où le génie se trouve uni à ce bon goût qui écarte ce qui est superflu, sépare ce qui est disparate, distingue le grand de l'exagéré et de l'ampoulé, éclaire ce qui est obscur, rejette ce qui est absurde ; qui, enfin, lorsque le génie, dans sa végétation vigoureuse et prodigue fait naître avec luxe mille et mille plantes diverses, sait arracher les mauvaises herbes et recueillir le bon grain. La littérature romantique, c'est celle qui a secoué toute espèce de frein, où le génie s'abandonne au hasard à tous ses caprices, où quelques éclairs brillent à travers un fatras obscur, où les perles sont ensevelies dans le fumier. »

On voit que l'opposition était déjà nette pour quelques esprits, surtout pour les champions de la tradition, entre classicisme et romantisme. Les 413 pages de Saint-Chamans ne passèrent pas inaperçues. Sans valeur critique à nos yeux, elles eurent l'approbation de nombreux journaux. La *Gazette de France*, le 6 avril, revint sur M<sup>me</sup> de Staël, Sismondi et Schlegel, pour s'indigner de la « révolution si monstrueuse » qu'ils avaient tenté de faire en littérature. Le *Journal des Débats*, le 26 avril, sous la plume de l'abbé de Fcletz, fit l'éloge de l'*Anti-Romantique* ; d'autres encore.

Népomucène Lemercier, l'auteur de *Christophe Colomb*, libéral en politique, esprit ouvert en littérature, longtemps tenté par la nouveauté, semble avoir, depuis l'échec de 1809 et son entrée à l'Académie, renoncé à élargir le dogme de Boileau. Son cours de 1816 le montre bien dédaigneux de l'étranger. « Entre les Germains et nous, qui des deux peuples dut se rapprocher le plus de la perfection ? Notre art s'appuie sur les plus belles règles de l'antiquité, le leur s'autorise avec érudition de ses licences. » Leur ingénuité, leur mélancolie ont certes du charme. Mais ils n'ont pas notre expérience ; leurs innovations, ce sont nos fautes passées. « Notre littérature, devenue classique, a sur celle de l'Allemagne, l'avance de plus de deux siècles, et nous pouvons leur prédire que les beautés de leur imagination, encore offusquées par des vapeurs romantiques, ne se perfectionneront que lorsqu'ils sauront, en les épurant, les rendre aussi positives et aussi régulières que celles d'*Œdipe* et d'*Alhalie*. »

C'est toujours le mélodrame qui paraît apporter la principale menace contre la tradition. Le 23 septembre 1816, on joue au théâtre de la Gaité un mélodrame intitulé *La Fille du Désert*. Son échec est aux yeux du critique des *Débats* une victoire classique. « Les romantiques, écrit-il, ont été repoussés hier avec pertes au poste de la Gaité. »

Le débat peu à peu a pris une allure plus nette. Au lendemain des défaites de 1814 et 1815, l'opinion se fait plus nationaliste. La politique réagit sur la littérature. On met un orgueil nouveau à affirmer la supériorité des lettres françaises, à nier l'intérêt des apports étrangers. « Notre honneur national littéraire tient à la conservation des unités grecques », écrit le *Constitutionnel* le 10 août 1818. C'est une querelle « nationale », disent les *Débats*, le 6 janvier 1816 ; et le 10 mars 1817, ils parlent de « la guerre entre les romantiques allemands et les classiques français ». France contre Allemagne !



Malgré ces résistances, la pénétration continue et même s'accroît. Ossian inspire depuis longtemps déjà nos littérateurs ; Byron commence à se faire connaître. Bientôt ce sera Walter Scott ; puis Schiller et Shakespeare, plus tard Goethe. En 1816, Léon Thiessé publie une traduction de *Zulëika et Sélim, ou la Vierge d'Abydos*, la première traduction française d'un poème entier du lyrique anglais. Elle est accompagnée de beaucoup de restrictions, de beaucoup de critiques, et elle semble passer inaperçue. Mais en 1818 commencera à paraître à Paris la grande édition en anglais des *Œuvres complètes* de Byron, qui se complétera jusqu'en 1824 par les nouvelles productions du poète, au fur et à mesure de leur publication en Angleterre. C'est dans cette édition que beaucoup de romantiques prendront contact avec Byron.

Les *Débats* eux-mêmes ne peuvent pas ignorer ce monument littéraire. Malte-Brun y publie à son sujet quatre articles en septembre et octobre 1818, prudents certes, mais non hostiles. Ils analysent plus qu'ils ne jugent, ils mêlent la critique à l'éloge. Pierre Lebrun, le futur auteur du *Cid d'Andalousie*, un jeune romantique, est plus enthousiaste. Avec lui beaucoup de jeunes gens apprennent l'anglais pour lire Byron. Jean-Jacques Ampère — nous le retrouverons bientôt lui aussi — Charles de Rémusat, bien d'autres ne cachent pas leur engouement. « C'est le Bonaparte de la poésie ! », dit Rémusat de Byron. Et sa mère : « J'ai lord Byron ; il me charme. Je voudrais être jeune et belle, sans liens ; je crois que j'irais chercher cet homme pour tenter de le ramener au bonheur et à la vertu... »

Walter Scott suit Byron. En 1816 on traduit *Guy Mannering* ; en 1817, les *Purilains*, l'*Antiquaire* ; en 1818, la *Prison d'Edimbourg* ; en 1819, *Waverley*, l'*Officier de fortune*, la *Fiancée de Lammermoor*, etc. Pourtant ces traductions ne doivent pas faire illusion. Longtemps les critiques ignorent le romancier écossais. Le *Diable boiteux*, le 1<sup>er</sup> avril 1816, lui témoigne beaucoup de mépris. Seules, les *Annales politiques, morales et littéraires* accordent quelque attention à *Guy Mannering* en 1816, et encore l'éloge est mesuré, les critiques sont fort vives. En 1817, les *Purilains* reçoivent un accueil un peu meilleur. Les *Annales* encore leur consacrent un article assez indulgent. Nodier, dans les *Débats*, en donne une analyse. En 1818, le succès se dessine : les lecteurs se font plus nombreux, la presse est plus attentive, les éloges deviennent plus fréquents.

Les contacts avec l'Allemagne se multiplient aussi. Le *Cen-*

seur européen, les *Annales encyclopédiques* s'y emploient. On traduit en 1816 la *Marie Stuart* de Schiller. Mais ici les réactions sont encore plus fortes que du côté anglais. Marie-Joseph Chénier, un libéral pourtant, vilipende à nouveau le théâtre allemand.

En 1817, on traduit un ouvrage en deux volumes d'une Anglaise qui vivait beaucoup à Paris, lady Morgan ; elle publie ses impressions sur *La France* et, de ce fait, ranime la querelle littéraire. Elle essaie de s'initier au goût français, fréquente le Théâtre-Français, lit nos classiques, mais vainement. Notre système dramatique lui paraît absurde, Racine la glace, nos acteurs l'endorment. Si elle admire Talma, elle le plaint encore davantage. « Il est le Gulliver du théâtre, garrotté par les fils déliés des Lilliputiens. Avant qu'un talent comme le sien puisse prendre son essor et se déployer tout entier, il faut qu'un nouvel ordre de drame succède à l'école déclamatoire et rimée qui règne aujourd'hui sur le théâtre en France. »

Ce livre eut du retentissement. Il renforça sur les uns l'action de M<sup>me</sup> de Staël, détermina chez les autres de nouvelles réactions antiromantiques. Defauconpret, le traducteur de lady Morgan lui-même, répondit aussitôt par la publication d'*Observations*. En 1818, Ch. Dupin écrivait une *Lettre à milady Morgan sur Racine et Shakespeare*. En 1820, Defauconpret revenait à la charge et publiait *La France telle qu'elle est et non la France de lady Morgan*. Bientôt Viennet, dans un pamphlet antiromantique, joindra dans ses imprécations lady Morgan à Stendhal et à Schlegel :

Stendhal, Morgan, Schlegel ! ne vous effrayez pas,  
Muses, ce sont des noms fameux dans nos climats,  
Chefs de la propagande, ardents missionnaires,  
Parlant de romantique et prêchant ses mystères ;  
Il n'est pas un Anglais, un Suisse, un Allemand,  
Qui n'éprouve à leur nom un saint frémissement...

On peut encore noter la publication à Milan, par Berchet, en 1816, d'une *Lettre de Chrysostome*, qui fait quelque bruit à Paris en 1817. Les *Archives philosophiques, politiques et littéraires*, un organe libéral, analysent la thèse romantique de Chrysostome et montrent comment a grandi le mouvement en faveur de la nouveauté. « Quelqu'un s'est avisé de dire : « De « quoi vous embarrassez-vous ? Si Aristote est une autorité, « Shakespeare en est une autre : ce sont deux puissants dieux... « On nous cite Homère, Sophocle, Virgile ; nous citerons Shakes-

« peare, Milton, le Dante; comme ceux-là se sont appelés auteurs « classiques, ceux-ci s'appelleront auteurs romantiques... » Aussitôt les choses ont changé de face... Sur leurs pas est accouru le peuple des esprits dociles, incapables de se révolter avant qu'on leur ait donné un chef, tant, comme on l'a dit, ils ont peur de manquer de maîtres. On n'avait eu jusqu'alors qu'une cause à défendre, et tout languissait ; on a levé une bannière, tout s'est enflammé. »

En 1818, la publication des *Considérations* de M<sup>me</sup> de Staël sur la Révolution française a pour effet de modifier chez certains esprits la conception du romantisme. Jusque-là le romantisme a surtout été considéré comme un apport de l'étranger, une menace à notre hégémonie. On tend maintenant à y voir en même temps un renouvellement littéraire commandé par le renouvellement social. Hoffman l'avait entrevu en 1815, on le voit mieux en 1818 : le romantisme se présente comme une conséquence de la Révolution. Le mot bien connu de Bonald prend toute son importance. « La littérature expression de la société. » A société nouvelle, littérature nouvelle.

Ballanche et quelques libéraux adoptent ce point de vue. Dès lors le livre *De la littérature* et la thèse de la perfectibilité trouvent un renouveau d'intérêt. Regnault de Warin fait paraître un ouvrage sur l'*Esprit de Madame de Staël*, dans lequel il affirme que c'est *De la littérature* qui est « l'ouvrage capital » de la dame de Coppet. Il prédit la victoire du romantisme. M<sup>me</sup> de Staël en est la grande initiatrice. Mais cette victoire du romantisme, ce n'est pas pour Regnault de Warin la disparition du classicisme, c'est son élargissement. « C'est par respect pour la littérature classique qu'il faudra importer parmi nous les productions de la littérature étrangère. » On ne veut point surtout laisser se contaminer le goût français. On choisira dans les nouveaux modèles, on les épurera « par une sévère critique ».

Ce besoin de renouvellement commence à se faire sentir même chez les classiques. On ne s'en tient plus tout à fait à la leçon de Boileau, on complète l'*Art poétique*. C'est ce que se propose par exemple la *Poétique secondaire* de Chaussard, ou *Essai didactique sur les genres dont il n'est pas fait mention dans la poétique de Boileau*. Elle a eu une première édition, assez sommaire, en 1811. En 1817, son auteur la réédite en la développant.

Dès 1817, deux articles des *Archives philosophiques*, un autre des *Lettres champenoises*, prêchent pour l'instauration d'un lyrisme moderne. Le rédacteur des *Lettres champenoises* étudie

une ode de Fontanes sur les *Tombeaux de Saint-Denis* et à ce propos se demande ce qui constitue l'ode, c'est-à-dire la poésie lyrique : non pas la division du poème en strophes, mais « le mouvement lyrique ». « Et par mouvement lyrique, je vous prie de croire que je n'entends pas les *que vois-je ? les que dis-je ?* et tout cet attirail de points d'exclamation, ressource ordinaire de ces Pindares de contrebande qui suent à froid... Je veux parler de cette inspiration première, de cet esprit divin qui anime, remplit et vivifie toute la composition. »

Le rédacteur des *Archives* critique la thèse de ceux qui prétendent que le lyrisme est à tout jamais disparu. Certes la poésie s'est définitivement écartée de la fable. « Mais au lieu de se perdre dans les visions délirantes d'un monde fantastique, elle s'enfonce davantage dans la profondeur du cœur humain. » Et ailleurs : « Quelles seront les sources de la poésie nouvelle ? Les idées et les sentiments qui ont leur racine et leur commencement d'existence dans le cœur de l'homme ordinaire... Il ne s'agit que de les développer, en obligeant l'imagination à se pénétrer de la situation propre à les faire naître, et à leur donner toute leur intensité... » On entend là l'écho des théories de M<sup>me</sup> de Staël sur l'enthousiasme et le cœur ; mais surtout on pressent la poésie des grands lyriques romantiques.

Un article de la *Minerve française*, publié en novembre 1818, montre combien se précise peu à peu et s'approfondit la notion de romantisme. Il est l'œuvre d'Aignan, le successeur de Bernardin de Saint-Pierre à l'Académie, un écrivain éclairé, mais d'esprit classique. Aignan appelle romantique la littérature « indigène », classique « la littérature exotique ou des écoles ». « Le caractère propre de la littérature romantique est donc d'exprimer l'ordre nouveau d'idées et de sentiments, né des nouvelles combinaisons sociales ; il tient tout entier à la substance, et nullement aux formes, dont il est tellement loin d'exclure la pureté que c'est d'elle seule qu'il peut recevoir tout son éclat. » Toute littérature moderne est « un mélange de classique et de romantique, de national et d'imité ». Que l'Allemagne, plus romantique, s'attache à se doter des « belles formes classiques ». « Par la même raison nous devons, tout en conservant la pureté sévère de nos modèles, nous attacher désormais à élargir nos conceptions, à les rendre éminemment nationales. » Surtout, empruntons aux Allemands leur faculté d'émotion. « L'exaltation est bonne, non seulement pour féconder nos ouvrages, mais encore pour embellir, pour animer notre vie. »

Le 19 avril 1817, Charles Nodier, dans les *Débats*, traite au passage un thème à peu près semblable. Il parle de « l'école mélancolique, dont Goëthe est le chef ». Il définit cette école par « le don de sentir fortement et d'exprimer ce qu'on sait avec une onction éloquente... la connaissance de certains secrets des cœurs passionnés, qu'il est peut-être aussi difficile de bien définir que de bien peindre... l'art de toucher sans effort, avec un sentiment, avec un mot, quelquefois naïf, et qui n'est jamais affecté ».

Les 8, 10 et 16 novembre 1818, il donne aux *Débats*, à l'occasion de la 5<sup>e</sup> édition, trois grands articles sur *De l'Allemagne*, qui le montrent évoluant prudemment vers le romantisme. Il se sépare nettement des Dussault et Hoffman et précise que son opinion ne représente pas « la doctrine littéraire » du journal dans lequel il écrit. Il ne veut pas pourtant faire « la tardive apologie de la littérature romantique ». Ce sera d'ailleurs un effort inutile « tant qu'il ne sera pas justifié par des chefs-d'œuvre qui jugeraient la question ». Ce qu'il se propose, c'est d'amener ses lecteurs à ne pas condamner sans connaître, à ne pas juger « sans les entendre, ces nombreuses générations de poètes qui font les délices du reste de l'Europe ». « Il y a incontestablement pour le goût le plus sévère une mine précieuse à exploiter dans les écrivains romantiques. » La littérature allemande est en contraste fort net avec la française : le rapprochement, heureusement ménagé, sera riche en résultats.

D'ailleurs, toute littérature doit se modifier avec la société. Le libéralisme progresse en politique : on ne peut lui interdire la littérature. Le mélodrame en est le premier fruit. Les émotions de ce nouveau genre dramatique sont devenues nécessaires au peuple. A quoi bon tenter de le ridiculiser ? « On n'y réussira jamais, parce que ce genre de composition est devenu populaire, parce que le goût du peuple, qui a toujours une initiative d'un siècle sur celui des académies, finit par devenir national, et parce qu'il doit entrer dans les vues mêmes de la politique de ne pas contrarier les goûts du peuple quand ils reposent sur des besoins moraux et qu'on peut les faire servir à son éducation morale. »

Or, le mélodrame, « c'est la tragédie romantique des Allemands, à l'exécution près, et, quoi qu'en pensent les gens d'esprit qui s'en font un amusement, s'il s'était trouvé un homme de génie qui eût le courage de braver l'opposition de la critique, d'ambitionner la première palme dans une nouvelle carrière, d'évoquer cette Muse mâle et terrible de Schiller ou de

Gœthe dont M<sup>me</sup> de Staël révèle si éloquemment l'existence, savez-vous où serait votre second Théâtre-Français ? Il serait peut-être au boulevard. »

Plus loin Nodier abandonne la question du théâtre pour celle de la poésie. Il cherche à définir la poésie romantique : son charme, qui tient à « ce qu'elle a de vague et ne s'explique que par ce qui ne peut s'expliquer » ; son objet, constitué par « des aspects encore inaperçus des choses, un ordre de perception assez neuf pour être souvent bizarre, je ne sais quels secrets du cœur humain, dont il a souvent joui en lui-même sans être tenté de les révéler aux autres... je ne sais quels mystères de la nature qui ne nous ont pas échappé dans l'ensemble, mais que nous n'avons jamais détaillés... l'art surtout de parler à notre imagination, en la ramenant vers les premières émotions de la vie, en réveillant autour d'elle jusqu'à ces redoutables superstitions de l'enfance, quela raison des peuples perfectionnés a réduites aux proportions du ridicule, et qui ne sont plus poétiques que dans le système poétique de la nouvelle école ».

Articles précieux par leur clairvoyance ! n'est-ce pas le drame romantique, n'est-ce pas le lyrisme romantique qu'appelle enfin clairement Charles Nodier, de la tribune même du classicisme le plus traditionnel ? Articles considérables encore par leur diffusion : les *Débats* sont lus un peu partout, Nodier est déjà entouré de jeunes amis, les *Mélanges de littérature et de critique* qu'il recueille en 1820 n'oublieront pas cette importante étude. Mais bientôt lui-même il va la dépasser.

En août 1819, le libraire Ladvocat commence la publication d'une traduction des *Œuvres* de Byron : quatre volumes paraissent dans l'année, cinq en 1820, le dernier en 1821. Le *Lycée français*, de son côté, donne la traduction de *Parisina* et des *Ténèbres* par Bruguière de Sorsum, une analyse du début de *Don Juan*, un article sur *Mazeppa*, deux articles sur *Manfred*. Le succès se dessine pour Byron, si net que les libraires sont déjà tentés d'en abuser.

On dit qu'un jour à Genève, Byron aurait esquissé devant quelques amis un récit sur un vampire, auquel il pensait. Le docteur Polidori aurait recueilli ce récit. En tout cas, il publia en avril 1819 dans le *New Monthly Magazine*, un *Vampire*, attribué au poète anglais. La librairie Galignani le fit traduire aussitôt et la nouvelle obtint un succès prodigieux. A en croire Amédée Pichot, le traducteur des *Œuvres complètes* de Byron, cet écrit apocryphe, contribua autant à faire connaître le lord anglais que ses meilleures productions.

Nodier fut touché un des premiers par cette contagion. Il écrivait alors de moins en moins aux *Débats*, où sans doute il était un peu gêné, de plus en plus au *Drapeau blanc*, où sa position était plus indépendante. Dès le 1<sup>er</sup> juillet 1819, il rend compte du *Vampire*, sans soupçonner plus que les autres la supercherie. Il fait des réserves sur les excès de cette littérature, mais il l'explique par la stérilité du classicisme et l'évolution de la société. Le cœur est fatigué, les sens sont blasés, la vérité laisse froid, on préfère un mensonge qui émeut, une illusion qui épouvante. Les classiques ont dépeint l'homme parfait, les romantiques s'attachent à nos misères. « Ce n'est pas un défaut de l'art, c'est un effet nécessaire des progrès de notre perfectionnement social. On sait où nous en sommes en politique ; en poésie nous en sommes au cauchemar et aux vampires. »

Le 20 octobre, Nodier avoue enfin qu'il se délecte de la littérature romantique. L'année 1820 ne se passera pas sans qu'il y adhère publiquement, et à la plus extravagante. En février paraît en effet *Lord Ruthwen ou les vampires, roman de C. B., publié par l'auteur de Jean Sbogar et de Thérèse Aubert*, deux volumes, chez Ladvoat. L'auteur de *Jean Sbogar*, c'était Nodier. Ainsi voilà un classique d'hier qui autorise de son nom un roman « vampirique », qui se prête même à une confusion profitable. Car les bonnes langues ne manquèrent pas de découvrir derrière l'énigmatique C. B. le bien connu Charles Nodier. Il paraît qu'elles avaient tort : C. B. était Cyprien Bérard. Mais beaucoup achetèrent l'ouvrage comme étant de Nodier. Ses protestations n'y pouvaient rien. Peut-être au contraire attirèrent-elles davantage l'attention sur le roman : deux éditions furent enlevées dans l'année. La deuxième était enrichie de notes sur le vampirisme, de la même plume que la préface de la première.

Cette deuxième édition paraissait en juillet. Mais le vampirisme était déjà sorti du livre pour monter sur la scène, et toujours avec le secours de Charles Nodier. On jouait depuis le 13 juin, au théâtre de la Porte-Saint-Martin, un mélodrame en trois actes, intitulé *Le Vampire*. Les auteurs étaient Carmouche, le marquis de Jouffroy et Nodier. Le texte du mélodrame paraissait aussitôt en librairie, chez Barba. Bientôt, le Vaudeville, les Variétés avaient leur *Vampire* ou leurs *Trois Vampires* ; les parodies soulignaient le succès ; les érudits se mettaient à l'étude du vampirisme. On ne voyait plus que vampires à Paris... Byron pouvait être fier d'une pareille postérité !

Et Nodier, glorieux de son patronage ! Déjà dans les *Notes* de la deuxième édition de *Lord Rulhwen*, il hésitait à attribuer encore le *Vampire* à Byron et se montrait plus sévère pour cette littérature « obscure et effrayante ». « Sans doute, ce qui en a fait le succès, écrivait-il, c'est le vague extraordinaire de ce roman... » Cette sévérité croîtra bien vite.

Le vampirisme, heureusement, reste confiné dans le mélodrame et le roman. Et le vampirisme, ce n'est que le romantisme d'un jour, beaucoup diront que ce n'est même pas le romantisme. Le genre qui tend de plus en plus à s'instaurer au théâtre en 1819, c'est le drame national, autrement dit la tragédie historique. C'est à ce genre qu'appartiennent le *Louis IX* d'Ancelet et les *Vêpres siciliennes* de Casimir Delavigne. Ancelet et Delavigne sont tous les deux des écrivains de transition. Classiques pour nous, ils ont pourtant, l'un et l'autre, fait parfois figure de romantiques, et tout au moins suscité de vives admirations chez de vrais romantiques.

Ancelet était royaliste, Delavigne libéral. Aussi connurent-ils tous les deux une hostilité nettement politique. *Louis IX* fut sifflé par les libéraux, *Les Vêpres* par les royalistes. *Louis IX* glorifiait la vertu royale, *Les Vêpres* stigmatisaient le fanatisme. Mais que nous importe ici : l'une et l'autre pièce consolidaient ce nouveau genre dramatique que dans presque tous les milieux on réclamait.

La *Minerve française*, une revue libérale à tendances classiques, loue, sous la plume de Tissot, la tragédie de Delavigne et même celle d'Ancelet pour leurs sujets. Brifaut, dans le *Lycée français*, écrit de son côté : « Il faut désormais pour mériter notre attention que le système dramatique se lie à notre système politique ; il faut que la nation se retrouve sans cesse devant elle-même. » Il applique son principe à la comédie : qu'on abandonne marquis, valets et soubrettes à la Molière, et même « financiers brutaux, gascons affairés, tantes burlesquement coquettes » ; ce sont des caractères usés, il faut les remplacer par des caractères vivants. Dans la même revue, la même année, Rémusat lutte pour affranchir la tragédie historique du respect des règles : la tragédie n'est plus au goût du public, le mélodrame est hors de la littérature, la tragédie historique seule peut fournir la forme dramatique nouvelle que l'on cherche ; mais elle ne pourra vivre qu'en se dégageant d'unités qui ne sont pas faites pour elle.

Un petit ouvrage anonyme, qui paraît aussi en 1819, sur *La Régénération du théâtre*, indique d'une façon encore plus



précise à quels sujets historiques doit s'adresser la tragédie moderne. L'auteur sent vivement le vide de la scène contemporaine. Il est convaincu que le théâtre doit se renouveler. Mais ce ne sera pas par l'imitation du drame allemand. Le drame allemand, ce n'est qu'un mélodrame de qualité. Ses procédés ne peuvent franchir les frontières. « Les revenants, les sorciers sont plus hors de notre goût que les prodiges, les oracles de la Grèce... L'orgueil national ne consentirait jamais à abjurer Corneille, Racine, pour prendre Lessing, Schiller pour modèles. Au reste l'esprit d'ordre et de sagesse inhérent à la littérature française ne peut faire place tout à coup au vague et aux écarts du germanisme. » Ce n'est donc pas la forme qu'il faut renouveler, c'est la matière. Qu'on abandonne la tragédie de passion, qu'on nous donne une tragédie historique. Le moment est propice. « Nos vingt-cinq ans de gloire doivent être pour nous ce qu'était le siège de Troie pour les poètes grecs et le règne de Charlemagne pour les trouvères... Kléber, Murat, Desaix, doivent être nos Ajax, nos Achille, nos Diomède, nos Roger, nos Olivier, nos Maugis... C'est sur ces nouvelles dispositions générales à tout le peuple français que doit reposer la tragédie vraiment nationale, ce genre qui devrait réunir la sagesse des règles classiques avec les sentiments nouveaux. »

Mais ces discussions restent encore théoriques. A part quelques tragédies historiques, en laissant de côté la mode du vampirisme, qui d'ailleurs n'atteint son apogée qu'en 1820, le romantisme n'a rien produit qui puisse l'autoriser. Il n'est encore qu'à l'état d'aspiration. On publie pourtant en 1819 les *Poésies* d'André Chénier. Sainte-Beuve, plus tard, Deschamps aussi, les indiqueront comme un monument romantique. Qu'en ont pensé les contemporains ?

Leur éditeur fut Latouche. Henri de Latouche avait trente-quatre ans. Il avait écrit quelques vers, fait représenter quelques comédies, les dernières en collaboration avec Emile Deschamps. Fêré de littérature allemande, il s'occupait à traduire *Marie Stuart* et des poésies de Burger et de Goethe; il sacrifiait à la nouveauté romantique. Assez en vue parmi les jeunes gens, il fut naturellement choisi par la famille d'André Chénier et par Daunou, le dépositaire des manuscrits, pour assurer la publication. Il s'en occupa avec une conscience qui nous paraît aujourd'hui bien insuffisante, mais dont pour l'époque on peut encore lui savoir gré. Le 23 août 1819, il envoyait au père de son ami, Emile Deschamps, M. Jacques Deschamps, un vieillard lettré qui le recevait souvent à son foyer, « le premier exem-

plaire de la première édition d'André Chénier », comme il disait lui-même dans le billet qui accompagnait l'envoi.

Le succès avait été préparé par des lectures. Déjà en 1818, les *Lettres champenoises* s'étaient faites l'écho des premières admirations, des premiers enthousiasmes. « S'il y avait un peu de poésie dans l'air que nous respirons, avec quels transports serait accueilli cet ouvrage ! On en dit des merveilles ; on va même jusqu'à assurer que la gloire de Marie-Joseph Chénier pâlera et disparaîtra devant celle de son frère. Je crois pas qu'il y ait rien de trop hyperbolique dans cette admiration ; les vers que l'on m'a lus la justifient pleinement. Les œuvres d'André appartiennent sans doute à un genre moins élevé que celles de Marie-Joseph ; mais elles sont peut-être d'une inspiration plus haute. »

Malgré cette préparation, la publication fut saluée par une critique plutôt sévère. Nous pouvons en retenir deux importantes études, l'une de Charles Loyson dans le *Lycée français*, en quatre articles, l'autre de Victor Hugo dans le *Conservateur littéraire*. Charles Loyson était un jeune critique universitaire, de formation classique, mais d'esprit ouvert, libéral en littérature comme en politique. On s'étonne de le trouver si peu compréhensif devant la poésie d'André Chénier. Il regrette qu'on ait cru devoir tout produire ; il souhaiterait pour la gloire du poète « qu'on pût faire rentrer dans l'oubli une moitié des écrits qui viennent d'être publiés sous son nom ». Les fragments, les ébauches ; « un poème sur l'invention qui manque entièrement d'invention et n'est que très médiocrement écrit ; des odes sans génie et sans feu ; des épîtres où quelques beaux vers clairsemés ne rachètent pas la monotonie, la faiblesse et la longueur ; une espèce de dithyrambe, enfin, sur le Serment du Jeu de Paume, qu'il faut bien attribuer à André Chénier, puisqu'il a été trouvé dans ses papiers et vraisemblablement écrit de sa main, mais qui, pour la bizarrerie du style et de la versification, rappelle bien plutôt la manière de Ronsard que celle de Pindare, dont l'auteur paraît avoir recherché l'imitation », voilà ce que Loyson rejetterait volontiers dans l'oubli.

Ce qui le choque, c'est surtout cette versification nouvelle, avec ses enjambements, ses déplacements de césure, son rythme hardi. Ces vers, ce sont pour lui des lignes de prose, « une prose étrange et saccadée ». Qu'on imite l'antiquité, mais qu'on ne lui prenne pas sa versification. Chaque langue a son

génie. Celui de la langue française n'est pas celui de la langue grecque. Chénier a eu tort de l'oublier.

Il n'y a guère que les élégies et les idylles qui trouvent grâce aux yeux de Loyson. Et encore semble-t-il les admirer plus pour ce qu'elles gardent de la poésie du XVIII<sup>e</sup> siècle que pour ce qu'elles apportent de nouveau. En somme, la véritable nouveauté de Chénier, Loyson ne la voit pas. Sainte-Beuve, Deschamps, rattacheront leurs innovations à celles de Chénier. Loyson n'imagine pas un instant qu'on puisse jamais voir quelque rapport entre le romantisme naissant et ce classicisme finissant.

Victor Hugo n'a pas un avis différent. Il note lui aussi « ce style incorrect et parfois barbare, ces idées vagues et incohérentes, cette effervescence d'imagination... cette manie de mutiler ses phrases, et, pour ainsi dire, de les tailler à la grecque, les mots dérivés des langues anciennes employés dans toute l'étendue de leur acception maternelle, des coupes bizarres, aucune connaissance du véritable mécanisme de la poésie française... ». Mais il se sent indulgent pour un poète qui n'a pas parcouru toute sa carrière ; surtout, les beautés qui éclatent dans son œuvre le font passer plus facilement sur les défauts. Comme Loyson, il goûte surtout les idylles et les élégies, la vérité des détails et l'abondance des images dans les idylles, les images encore, la grâce, le goût et surtout le sentiment dans les élégies. Il termine ainsi : « Vous trouverez dans Chénier la manière franche et large des anciens, rarement de vaines antithèses, plus souvent des pensées naturelles, des peintures vivantes, partout l'empreinte de cette sensibilité profonde, sans laquelle il n'est point de génie, et qui est peut-être le génie elle-même. Qu'est-ce en effet qu'un poète ? Un homme qui sent fortement, exprimant ses sensations dans une langue plus expressive. La poésie, ce n'est presque que sentiment, dit Voltaire. » Ce recours final à Voltaire ne nous permet pas de nous tromper : la publication des poésies de Chénier n'a pas fait figure d'événement romantique. Quoi qu'on en ait dit plus tard, personne « n'y vit le commencement d'une ère nouvelle ».

Il en fut de même du salon de peinture de la même année 1819. Ce salon contenait un tableau qui, nous semble-t-il, aurait dû émouvoir la jeunesse romantique : c'est le *Radeau de la Méduse* de Géricault. Que la critique classique se soit montrée sévère pour cette composition « affranchie des règles de l'école », qu'on en ait blâmé le dessin et le caractère, qu'on lui ait trouvé trop de force et de couleur, cela ne peut nous étonner. Mais

comment se fait-il qu'un Emile Deschamps, critique d'art en même temps que poète, déjà romantique fervent, n'ait montré que quelque indulgence pour l'enthousiasme qu'inspirait Géricault, pour la profondeur et l'intensité de son imagination, pour la richesse de ses conceptions ? C'est que vraiment le romantisme se cherchait encore. Les discussions et controverses théoriques se prolongeaient, s'éternisaient même, ne précisant que très lentement cette nouveauté sur laquelle elles portaient. Devant les œuvres où l'on aurait dû sentir l'approche du renouvellement, la critique était hésitante, désorientée, souvent aveugle. La confusion régnait.

Il n'est pas sans intérêt de jeter un coup d'œil sur ce qui se passait au même moment à Toulouse. Toulouse avait son Académie, plus ancienne que la française, l'Académie des Jeux floraux, fondée par Clémence Isaure. Toulouse avait ses concours, ses critiques, ses poètes. A vrai dire, ses poètes s'évadaient bien vite du Languedoc natal pour faire l'épreuve de leur talent devant les juges parisiens. Pourtant ils ne rompaient pas tout lien avec la petite patrie. Il y avait là un foyer intellectuel dont le romantisme ne dédaigna pas la conquête.

Le grand poète toulousain vers 1815 était Baour-Lormian. Traducteur d'Ossian, il n'était pas sans sympathie pour la nouveauté, mais avec tant de restrictions et de timidité qu'après avoir collaboré à la romantique *Muse française*, il se fera le plus violent adversaire de la jeune école. En 1816, il eut un instant la tentation de prendre la tête des novateurs. « Le cygne de Toulouse, écrivaient les *Débats*, va quitter l'onde pure et transparente du Parnasse pour s'enfoncer dans l'eau triste et noirâtre des marais de Germanie ! » Les *Débats* ne pouvaient croire à pareille trahison : ils avaient raison ; Baour-Lormian resta attaché à la tradition.

C'est un peu l'image de l'Académie toulousaine. Comme Baour-Lormian, elle fut tentée et se ressaisit. On y consentait à goûter Goethe et Young, mais Racine restait un dieu. On se laissait aller à admirer Chateaubriand, mais sans se dissimuler que l'exemple était dangereux. Jules de Rességuier lui-même, un futur romantique, déclarait la guerre, en 1816, aux « imitateurs infidèles » de Chateaubriand, « aux novateurs dans l'art d'écrire qui augmentent la langue sans l'enrichir ». « Opposer des mots à des mots, surcharger d'images une création bizarre est moins l'ouvrage du génie que le travail d'un esprit médiocre. » Si l'un manifestait ses préférences pour une littérature plus moderne, à la fois plus nationale et moins chauvine, ce n'était

qu'opinions individuelles. Un autre avait l'audace de placer la Bible au-dessus de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* : qui le suivait ?

En 1819 pourtant, le problème du renouvellement de la littérature semblait à l'Académie des Jeux floraux assez pressant pour qu'elle le mit au concours. Elle proposa ce texte aux réflexions des concurrents : « Quels sont les caractères distinctifs de la littérature à laquelle on a donné le nom de *Romantique*, et quelles ressources pourrait-elle offrir à la littérature classique ? » On voit dans quel esprit la question était posée. La *Romantique* ne pourrait jamais être pour les académiciens toulousains qu'un genre subordonné, on ne pourrait lui faire que des emprunts, la littérature ne pouvait cesser d'être classique.

Pourtant l'Académie évoluait, avec prudence certes. Elle admettait dans son sein des représentants d'une jeunesse plus hardie, moins positive, prête à s'affranchir du sec enseignement de Boileau et de Voltaire. Alexandre Soumet, que nous avons vu, en 1814, reprocher à M<sup>me</sup> de Staël elle-même sa timidité, est reçu mainteneur le 28 février 1819. Il en profite pour manifester en faveur d'une poésie nouvelle : « Les temps ne sont plus où d'aimables maximes et de riants préceptes suffisaient à l'inspiration du poète ; l'imagination des modernes a besoin de pénétrer plus avant dans les mystères de notre propre cœur ; et ce que nous demandons avant tout à nos écrivains, c'est de posséder, si je puis m'exprimer ainsi, le génie des émotions. »

C'est bien de ce côté que s'orientent les jeunes poètes romantiques que couronne l'Académie des Jeux Floraux. Car les Parisiens eux-mêmes ne dédaignent pas de soumettre leurs productions aux juges de Clémence-Isaure. On dit que Lamartine y pensa dès 1810. En 1819, il concourt avec Victor Hugo. C'est celui-ci qui est couronné, avec trois odes qu'on distingua pour leur riche imagination et leur vive sensibilité. Dès lors l'Académie de Clémence-Isaure, avec Soumet, avec Ressayier, vite conquis, et quelques autres moins connus, va se pencher avec intérêt sur cette jeune poésie. L'Académie française veut l'ignorer, l'Académie toulousaine la fleurit de ses amarantes et de ses lis. Enthousiasme éphémère certes, mais enthousiasme précieux dans ces années difficiles ! L'opinion de ces jeunes gens facilite d'ailleurs les choses. Royalistes et chrétiens, ultra-royalistes même, ils éveillent dans ces milieux aristocratiques des sympathies politiques qui commandent la sympathie littéraire. Et pendant quelques années leurs innovations paraissent d'ailleurs fort louables. La *Préface de Cromwell*

est encore loin. L'Académie des Jeux floraux peut se laisser tenter.

Ainsi à Toulouse comme à Paris on aperçoit à la fin de 1819 des germes de renouvellement. On ne discute plus guère la nécessité de faire « autre chose ». Le cercle des bienveillances s'élargit. Les influences étrangères se font de plus en plus pressantes. Le goût de l'histoire impose à la tragédie de nouveaux sujets. La poésie tend à se charger d'émotions. La peinture elle-même marque quelques velléités de changement. Et pourtant on ne voit pas encore paraître la moindre œuvre romantique. Les *Poésies* de Chénier peuvent être louées par les jeunes : ils ne sentent pas que l'auteur ait essayé de s'affranchir ; ses audaces de syntaxe et de versification effrayent les esprits les mieux disposés. Le romantisme va-t-il donc être réduit au vampirisme menaçant, c'est-à-dire au mélodrame et au roman populaire ? Doit-il renoncer à l'estime des honnêtes gens ?

#### OUVRAGES CONSULTÉS

1. J.-L. Borgerhoff. *Le théâtre anglais à Paris sous la Restauration*, 1912.
2. *Le Conservateur littéraire (1819-1821)*, éd. Marsan, 1922, t. I., 1<sup>re</sup> p.
3. Joseph Dedieu. *Le romantisme à Toulouse, Les Annales romantiques*, 1913.
4. Ch.-M. Des Granges. *La presse littéraire sous la Restauration*, 1907.
5. Edm. Egli. *Schiller et le romantisme français*, 1927, t. I.
6. Edm. Estève. *Byron et le romantisme français*, 1907.
7. H. Girard. *Un bourgeois dilettante à l'époque romantique, Emile Deschamps*, 1921.
8. H. Girard. *Emile Deschamps dilettante*, 1921.
9. I.-A. Henning. *L'Allemagne de M<sup>me</sup> de Staël et la potémique romantique*, 1929.
10. J. Larat. *La tradition et l'exotisme dans l'œuvre de Ch. Nodier*, 1923.
11. L. Maignon. *Le roman historique à l'époque romantique*, 1898.
12. J. Marsan. *La bataille romantique*, 1<sup>re</sup> série, 1912.
13. *La Muse française, 1823-1824*, éd. Marsan, 1907, t. I.
14. E. Partridge. *Les débuts de la controverse classico-romantique, Revue de litt. comp.*, 1929.
15. P. D. S. Petric. *Le groupe littéraire de la Minerve française, 1818-1820*, 1927.
16. L. Séché. *Le cénacle de la Muse française*, 1909. <sup>55</sup>
17. L. Séché. *Le cénacle de Joseph Delorme, Victor Hugo et les poètes*, 1912.
18. L. Séché. *Lamartine de 1816 à 1830*, 1906.
19. Stendhal. *Racine et Shakespeare*, éd. Martino, 1925, t. I.
20. P. Van Tieghem. *Ossian en France*, 1917, t. II.

(A suivre.)

# La Pensée de Vico

par Paul HAZARD,

Professeur au Collège de France.

---

## III

### Son influence sur la Pensée française.

Il y a peu d'esprits dont les traits essentiels soient plus différents des nôtres ; il n'est ni schématique, ni logicien, ni clair ; il surabonde en richesses denses et confuses. Dans quelle mesure avons-nous pu l'assimiler ?

Nous n'avons nullement la prétention de donner ici un tableau complet ; contentons-nous d'une rapide esquisse, à larges traits (1).

#### AU DIX-HUITIÈME SIÈCLE

Autant la pensée d'un Locke fut prompte à nous arriver, et exerça sur nous une influence décisive : autant la pensée de Vico demeura longtemps inconnue.

Récapitulons les témoignages. Son nom est prononcé par les journaux savants : mais il s'agit d'un nom seulement ; ou de brèves analyses, qui ne permettent pas de pénétrer dans l'intimité de l'œuvre. Nous possédons aujourd'hui les lettres, presque pathétiques, qu'il adressa au gazetier de Hollande, Jean Leclerc (2) : cri d'appel, poussé vers celui qui pouvait, s'il le voulait, faire sortir ses ouvrages de l'obscurité. Le fait est que dans sa *Bibliothèque ancienne et moderne*, tome XVIII, année 1722, Jean Leclerc analysa le *De Universi juris uno principio et fine uno* ; non sans embarras :

« Ce livre de M. *del Vico*, professeur en éloquence dans l'Univer-

(1) Nous partons, ici encore, des excellents travaux de la critique italienne, en nous efforçant à la fois d'y ajouter quelques données et de marquer les moments divers de l'influence : Benedetto Croce, *Bibliografia vichiana, raccolta di tre memorie presentate all'accademia Pontiana di Napoli nel 1903, 1907 e 1910, con appendice di Fausto Nicolini*, Bari, Laterza, 1911. *Id.* La filosofia di G.-B. Vico, Bari, Laterza, 1911 ; Appendice II, pp. 283-296. *La fortuna del Vico, dal Montesquieu al Michelet. Id.*, *Nuove ricerche sulla vita e le opere del Vico e sul Vichianismo*, dans *La Critica*, 1917 et sv. Nous professons ici, bien volontiers, notre reconnaissance envers MM. Baldensperger, Bouteron, Guyon, Pierre Moreau, Munteano et Peyre, qui nous ont fourni de précieuses indications.

(2) Fausto Nicolini, *Due lettere inedite di G.-B. Vico a Giovanni Leclerc*. *Revue de Littérature comparée*, octobre-décembre 1929.

sité de Naples, n'étant parvenu entre mes mains que plus de six mois après qu'il m'a été envoyé, je n'en ai pas pu parler plus tôt que je ne fais. C'est un ouvrage si plein de matières abstruses et de considérations si diverses, et écrit en un style si serré, qu'on ne saurait en faire d'Extrait exact, sans une longueur excessive. Outre cela, l'auteur a beaucoup d'expressions singulières qui se succèdent l'une à l'autre, et que l'on ne saurait bien entendre qu'en lisant avec attention tout le livre. Si l'on se contentait de les rapporter, sans les expliquer, peu de gens les entendraient ; et pour les expliquer, il faudrait employer beaucoup de paroles. Afin d'en donner un petit échantillon, et faire, en même temps, connaître le but de cet ouvrage, je mettrai ici la conclusion de cette première partie, presque mot pour mot. »

Il en va de même pour l'analyse du *De Constanlia Jurisprudētis*, qui trahit à la fois de la bienveillance et de la perplexité. Ainsi :

... « Cet endroit et une infinité d'autres mériteraient d'être exposés en de longs extraits. Mais c'est ce que nous ne pourrions pas faire ici. Il suffira d'avoir indiqué en gros le dessein de l'ouvrage. On y voit un mélange perpétuel de matières philosophiques, juridiques et philologiques ; car M. *Del Vico* s'est particulièrement appliqué à ces trois sciences, et les a bien méditées ; comme tous ceux qui liront ses ouvrages en conviendront. Il y a une si grande liaison entre ces Sciences, qu'on ne peut pas se vanter d'en avoir pénétré une, et de la connaître dans toute son étendue, sans avoir une assez grande connaissance des autres. Aussi voit-on, à la fin du volume, des éloges que de savants Italiens ont donnés à cet ouvrage ; par où on peut comprendre qu'ils regardent l'auteur comme un très habile homme en Métaphysique, en Droit et en Philologie, et son ouvrage comme une pièce originale et pleine de découvertes importantes. C'est ce que nous pouvons dire ici, et il mérite assurément l'attention des Lecteurs, mais il faut du temps pour s'accoutumer à ses idées et à son style. »

Le *Journal de Trévoux* signala l'apparition de la *Scienza nuova*, mais à la rubrique hâtive des nouvelles de l'étranger : « De Naples. — *Principii d'una Scienza Nuova*... L'auteur est J.-B. Vico, lecteur de rhétorique dans l'Université de Naples... » (septembre 1726, p. 1742). Suivit, au mois de juillet 1727, p. 1206, une analyse dont la conclusion n'était point particulièrement élogieuse : « Au reste, il a fallu pour cet ouvrage une sorte d'esprit et d'érudition. Il serait à souhaiter que les choses y fussent traitées avec plus de précision et avec plus d'ordre. »



Dans la *Bibliothèque italique*, publiée à Genève pour revendiquer la gloire italienne, une *Lettre manuscrite du Comte de...*, nomme les auteurs distingués du moment (tome VI, septembre, octobre, novembre 1729) : « Il y a beaucoup d'élégance dans les écrits du chanoine Casotti, dans ceux de Salvino Salvini, de Mgr Crescimbeni, du P. Zeno, l'un des auteurs du *Journal de Venise*, et de M. Apostolo Zeno, son frère ; de l'abbé Leoni, de M. Gimma, de Jean-Baptiste Vico, et des autres savants napolitains... » Une note ajoute :

« J.-B. Vico, ou di Vico, de Naples, professeur royal en éloquence dans l'Université de cette ville, a écrit :

« *De rebus gestis Antoni Caraphaci libri IV*, etc. Nap., 1716, in-4°. C'est l'histoire du général comte Caraffa, homme très illustre. Cette histoire, qui est écrite dans le bon goût de l'antiquité, fut très bien reçue ; on applaudit à la pureté de son style.

« *De nostri temporis studiorum ratione*, Naples, 1710, in-12. C'est comme le plan de l'ouvrage suivant. *De antiquissima Italorum sapientia, ex Linguae latinae originibus desumpta*, à l'imitation du Cratyle de Platon sur la sagesse des Anciens grecs.

« *De universo juris uno principio et fine. Lib. I. Naples, 1720. De constantia Jurisprudentialis.* »

Ce sont, on le voit, de maigres témoignages.

Si, au delà des simples mentions et des rapides analyses, nous cherchons des traces plus marquées, nous trouvons à la vérité quelques attitudes d'esprit qui s'apparentent à celle de Vico. Qu'il s'agisse d'un débat sur le véritable Homère (1) ; que tel érudit ou tel philosophe, étudiant la jurisprudence romaine, essaye de déterminer le caractère de la Loi des XII tables ; que tel autre s'intéresse aux origines de Rome, à l'histoire des peuples anciens, aux caractères primitifs du monde : et l'on voit apparaître quelquefois le nom, plus souvent la pensée du philosophe napolitain. Une tendance à l'historicité, substituée à l'abstraction ou au dogmatisme, semble être la récompense de ceux qui, de près ou de loin, le fréquentent. Mais, par comparaison avec l'afflux d'idées qui nous arrivent d'Angleterre et d'Allemagne, entre 1750 et 1780, ces traces elles-mêmes restent, plus qu'un apport proprement dit, une curiosité. Et dans l'état actuel de

(1) Voir, sur ce point, Fausto Nicolini, *Divagazioni omeriche*. Firenze, Ariani, 1919 (chap. IV : d'Aubignac, Vico, Wolf, e la critica omerica) ; et sur les autres points, les ouvrages cités de B. Croce, que nous ne répéterons pas. Les cas les plus dignes d'attention sont ceux de Boulanger et de Chastellux.

nos connaissances sur le dix-huitième siècle, plutôt que trois faits ne s'avèrent, trois questions doivent se poser.

Ce très brillant abbé Galiani dont nous commençons seulement à entrevoir la multiple activité, a-t-il répandu dans son entourage français les idées de Vico, qu'il connaissait fort bien (1) ? On nous rapporte de lui une phrase heureusement tournée : « Vico osa tenter de passer à gué le fleuve des ténèbres métaphysiques ; il s'est noyé, mais il a servi de pont aux penseurs plus heureux qui ont voulu passer le fleuve après lui » (2) ; on nous dit qu' « à Paris, il étonnait ses auditeurs en affirmant que l'histoire n'est qu'une répétition périodique des mêmes faits et en donnant à Diderot de bizarres versions de la fameuse théorie des *corsi et ricorsi storici* ; en parlant d'Orphée, il disait, par exemple, que ce missionnaire d'Égypte avait reçu la couronne du martyr par les mains des femmes de Thrace ; et à propos des trois philosophes grecs envoyés à Rome à l'occasion du sac d'Orope, il ajoutait que le jésuite Carnéade prêcha le probabilisme devant l'archevêque Caton, janséniste (3). » Mais ne s'agit-il pas de passagères boutades, sans plus ? Et comment se fait-il que Galiani, lorsqu'il fait à Vico des emprunts manifestes, comme dans sa lettre du 24 avril 1773 à Madame d'Épinay, néglige de le nommer ? Faut-il croire qu'à son point de vue, après qu'il avait déchanté les richesses troubles de la *Scienza Nuova*, il en devenait le propriétaire légitime, sans éprouver le besoin d'en référer à son premier possesseur ?

Plus important est le problème que soulève Montesquieu.

Que ce dernier ait connu l'œuvre de Vico, voilà qui est sûr. « Il est actuellement établi, écrit Benedetto Croce, par le journal de Montesquieu, que, en 1728, Antonio Conti, à Venise, conseilla au futur auteur de l'*Esprit des lois* d'acheter à Naples le livre de Vico ; conseil que Montesquieu dut suivre l'année suivante lorsqu'il se rendit à Naples, puisqu'un exemplaire de la *Science Nouvelle*, édition de 1725, est encore conservé dans la bibliothèque du château de La Brède. » Mais si le fait, débarrassé des légendes qui l'avaient trop longtemps obscurci, peut désormais être considéré comme certain, ce qui reste en discussion, c'est la présence de la pensée de Vico dans l'*Esprit des lois*. Acheter la *Scienza Nuova*, ce n'est pas nécessairement la lire ;

(1) F. Nicolini, *G.-B. Vico e F. Galiani* (Giornale storico della letteratura italiana, 1918, fasc. 211-213).

(2) Perey et Maugras, Préface à la *Correspondance* de Galiani, 1881.

(3) Busnelli, *Diderot et l'Italie*, Paris, Champion, 1925.

la lire, ce n'est pas nécessairement la suivre ou l'imiter. Il y a présomption de cause à effet ; que l'effet soit discutable, voilà qui suffirait à prouver qu'en toute hypothèse la cause n'a pas fortement agi .

Mais qu'elle n'ait agi à aucun degré, c'est ce qu'on n'oserait dire sans une enquête minutieuse et détaillée, qui est nécessaire au préalable. Une influence considérable étant exclue, resterait encore, dans ces problèmes d'une extrême complexité et d'une extrême délicatesse, la possibilité d'influences qui, mêlées à d'autres, seraient presque inextricables, et garderaient pour elles le bénéfice d'un doute. On est pourtant obligé de constater que Montesquieu, comme Vico, essaie d'enfermer la réalité dans la jurisprudence et dans la philosophie ; qu'il ne considère la loi, comme Vico, que pour dégager l'esprit profond de la loi ; qu'il pose des définitions, comme Vico pose des *Dignità*, pour en tirer des corollaires ; et qu'enfin plus d'une de ses affirmations de détail concordent avec celles que contient la *Scienza Nuova*. Ne parlons point d'impulsion initiale ou d'action déterminante : il faut les chercher ailleurs, et plus particulièrement sans doute dans la tradition française du seizième, du dix-septième et du dix-huitième siècle. Mais croyons, d'autre part, qu'une négation absolue est prématurée.

Condillac, enfin, doit-il quelque partie de ses théories esthétiques au philosophe napolitain ? La question est d'autant plus difficile, qu'on peut penser à une route directe, qui irait de la *Scienza Nuova* à l'*Essai sur l'origine des connaissances humaines* ; ou à une route indirecte, Vico, Warburton, Condillac (1).

#### BALLANCHE ET FAURIEL.

Le début du dix-neuvième siècle offre à notre recherche des résultats plus heureux.

En effet, à l'époque où la Révolution a laissé dans les âmes une impression si profonde, que tous ceux qui pensent essaient de ramener à des lois générales, pour l'expliquer, l'étrange phénomène social qui s'est produit en France : les camps adverses qui se disputent la prédominance de l'opinion publique, voulant renouveler notre psychologie l'un par un rationalisme plus largement compris, l'autre par la vertu d'une sensibilité plus profonde, ont tous deux recours à Vico.

(1) W. Folkierski, *Entre le classicisme et le romantisme*, Cracovie et Paris, 1925.

Chateaubriand, écrivant son *Essai sur les Révolutions*, et puisant à toutes les sources, a-t-il rencontré l'idée des *corsi e ricorsi* dans la *Scienza Nuova* ? Sans oser insister sur une telle hypothèse, un passage comme celui-ci permet du moins de l'émettre :

« Que deviendront les hommes ?

« Deux solutions :

« Ou les nations, après un amas énorme de lumières, deviendront toutes éclairées, et s'uniront sous un même gouvernement dans un état de bonheur inaltérable ;

« Ou, déchirées intérieurement par des Révolutions partielles, après de longues guerres civiles et une anarchie affreuse, elles retourneront tour à tour à la barbarie. Durant ces troubles, quelques-unes d'entre elles, moins avancées dans la corruption et les lumières, s'élèveront sur les débris des premières, pour devenir à leur tour la proie de leurs dissensions et de leurs mauvaises mœurs ; alors les premières nations tombées dans la barbarie, en émergeront de nouveau et reprendront leurs places sur le Globe ; ainsi de suite dans une révolution sans terme. »

(*Essai sur les Révolutions*, II, 55 : *Quelle sera la religion qui remplacera le christianisme ?*)

Joseph de Maistre a-t-il emprunté à Vico, comme le dit Espinas (1), « l'idée mère d'une théorie positive de la science sociologique » ? Ce qui est certain, c'est que la dette de Ballanche est tout à fait considérable. Il a découvert Vico en 1824 et communique son enthousiasme autour de lui. « J'ai enfin commencé ton Vico, lui écrit son ami Bredin à la date du 12 septembre 1825, j'y trouve des idées qui m'étonnent et qui diffèrent assez des tiennes, mais j'en trouve qui sont réellement tiennes (2). » Assurément. Lorsqu'on ouvre les *Essais de palin-génésie sociale* (1829), on est en présence d'une pensée qui s'est très évidemment façonnée à l'école du philosophe napolitain ; et Ballanche n'y apparaît souvent que comme un Vico (3) qui serait devenu mystique. Citons quelques formules : « Le génie d'un peuple résulte d'un fait primitif... Le génie d'un peuple et le génie de la langue sont choses identiques » (p. 13-14). — « Si nous interrogeons les doctrines mystiques unies à toutes les religions, et répandues de toute antiquité dans le monde, nous y

(1) Espinas, *Sociétés animales, Introduction historique* (1877).

(2) Auguste Viatte, *Un ami de Ballanche, C.-J. Bredin*, 1928.

(3) Le *Journal des Débats* du 4 février 1928, parlant des *Essais de palin-génésie sociale*, déclare que Ballanche est « de l'ordre des Vico, des Herder... »

trouverons une triste et terrible unanimité sur ces points principaux, la punition d'une première faute, le besoin d'une expiation, le travail imposé à l'homme, la science acquise au prix du malheur ; nous y trouverons toujours une funèbre commémoration de quelque épouvantable catastrophe où le genre humain a péri ; nous y trouverons encore, sous mille formes diverses, la peinture d'un être supérieur, qui subit la mort, dont les membres déchirés sont dispersés par toute la terre, et d'un autre être supérieur, cherchant aussi par toute la terre les membres épars de la grande victime pour recomposer son corps.» (P. 27.)

C'est le même effort pour retrouver « les traditions primitives du genre humain » inscrites dans les langues, sur les médailles, sur les monuments ; c'est le même mouvement de la pensée ; c'est la même distinction entre le vrai et le certain, transposée dans la révélation et l'intuition, d'une part, et la science de l'autre ; par moments, c'est Vico lui-même qui semble reprendre la parole. « Arrivé là, après tant d'excursions aventureuses, il me sera permis peut-être de montrer tous les faits providentiels généraux partagés en faits cosmogoniques, faits héroïques, faits humains, et formant, par leur succession régulière, une chronologie universelle ; de prouver, par d'irrécusables déductions, par d'éclatants témoignages, que l'histoire du genre humain tout entier, comme l'histoire d'un peuple, contient les mêmes genres de faits, toujours ramenés dans le même ordre.

« J'expliquerai, par des faits historiques, ceux qui sont au delà de l'histoire, ceux qui furent présentés sous forme théogonique, tels que les règnes successifs d'Uranus, de Saturne, de Jupiter.

« Je parviendrai enfin à faire comprendre le plébéianisme, qui est l'humanité se faisant elle-même ; on saura qu'ainsi le plébéianisme est la véritable tige de l'humanité ; et cette dernière conséquence de tout ce que je dois présenter ne peut être qu'un résultat graduellement préparé. Une loi de la Providence suivie à l'égard des sociétés humaines sera donc manifestée. » (*Deuxième Partie*, p. 113-114.)

Mais il est inutile de pousser plus loin la constatation des ressemblances, puisque Ballanche avoue lui-même sa dette. Vico est venu se greffer sur sa pensée, pour la rendre plus féconde : « parmi les jurisconsultes napolitains du siècle dernier, écrit-il, qui ont transformé ma conviction en certitude, je me bornerai à citer Vico, parce qu'il est le premier ; parce que son nom, qui vient à peine de ressusciter en Italie, est déjà répandu en Allemagne, et commence à se répandre chez nous ; Vico, l'un des esprits les plus pénétrants qui aient jamais existé, l'honneur dans

nos temps modernes de cette école italique dont l'origine se confond avec l'origine de la poésie... ».

Il l'aurait même traduit, s'il n'avait appris que plusieurs personnes, en France, se proposaient de le faire avant lui. Et plût au ciel qu'on l'eût connu plus tôt ! Si on avait connu Vico, « le terrible orage de 89 aurait peut-être été évité ... »

Dans le camp des idéologues aussi, Vico est pratiqué. On sait qu'il arrive à De Gérando par l'intermédiaire de Vincenzo Cuoco, qui, exilé de Naples à Milan pendant la Révolution, s'est voué à propager le culte de son grand compatriote, et l'a propagé, en effet, non seulement chez les Italiens, mais chez nous ; on sait qu'il n'est pas inconnu d'Amaury Duval, l'ancien rédacteur de la *Décade* qui édite en 1821 les *Mémoires* du comte Orloff sur le royaume de Naples ; et l'on sait encore que Salfi, qui parle de Vico dans un *Eloge de Filangieri* (1822), avertit à plusieurs reprises les lecteurs de la *Revue encyclopédique* des nouveautés parues sur son compte. Mais on ignorait jusqu'ici l'intérêt qu'avait pris Fauriel à la *Scienza Nuova*.

Celui dont Sainte-Beuve a dit qu'on le trouvait à l'origine de toutes les avenues qui conduisent au dix-neuvième siècle, a étudié de près le livre très précieux. On trouve à la Bibliothèque de l'Institut (1) douze feuilles écrites de sa main, qui sont couvertes de notes prises au cours de sa lecture ; la date est celle du 23 thermidor an VII. Il transcrit, en italien, les passages qui retiennent plus spécialement sa pensée, choisis parmi les *Degnilà*, et parmi les développements du livre II qui concernent la métaphysique poétique, la logique poétique, l'origine des langues. Il est significatif de voir l'homme qui, de toute son influence, essaiera de faire adopter le point de vue historique et évolutif, de préférence au point de vue dogmatique et fixe, nourrir son esprit d'une telle substance. Quand Manzoni, l'aimant d'un culte de « doulie », lui demandera un conseil, bien loin de confisquer ce jeune talent au profit de la France, Fauriel lui dira d'aller vers les créations nationales, libres, modernes ; et il rendra à l'Italie ce service, de la considérer suivant son être intime et suivant sa loi propre, selon l'esprit même de Vico.

Il ne l'oubliera pas, dans la suite. Une lettre d'Ernes Visconti à Manzoni, conservée dans le même dépôt, et en date du 25 novembre 1819, suppose chez ces partisans du romantisme, des entretiens sur Vico et sur l'esthétique nouvelle. D'autre part, Fau-

(1) Papiers de Fauriel, 2368.

riel est quelque peu le représentant de Vico en France. Guizot, lui écrivant le 24 octobre 1817, et sollicitant un article pour les *Archives philosophiques*, ajoute : « Si vous avez aussi le temps de penser à Vico, ce sera merveille. » C'est encore lui qui patronise Vico à la *Revue des Deux Mondes*, d'après cette lettre inédite de Buloz :

« Paris, le 20 juin 1838.

« J'insérerai, Monsieur, dans la *Revue* l'article que vous m'avez remis sur *Vico et son époque*. Je ne sais pas l'adresse de l'auteur, faut-il vous envoyer l'épreuve ?...

« Votre tout dévoué,

« BULOZ. »

Ainsi cette période importante de la pensée française, qui est pour ainsi dire entre l'ancien et le moderne, n'a pas, quoi qu'on en dise, ignoré l'auteur de la *Scienza Nuova* (1).

#### MICHELET ET SON TEMPS.

L'accueil d'un auteur étranger par une nation donnée suppose un besoin intellectuel préexistant : c'est maintenant le cas. Dès les débuts du romantisme s'ouvre une crise historique ; on veut refaire l'histoire, et la philosophie de l'histoire (car on n'a pas encore appris à séparer l'une de l'autre) ; c'est à qui fournira son explication sur le développement des peuples et sur la marche de l'humanité (2).

Joignez, à ce désir généralement répandu, l'ardeur d'apôtre de Jules Michelet : et vous aurez les deux traductions faisant époque, celle des *Principes de la philosophie de l'histoire* (1827) et celle des *Œuvres choisies de Vico* (1835) : traductions qui abrègent, qui choisissent, qui clarifient, plus soucieuses d'initier

(1) Stendhal l'a-t-il connu ? Nous le voyons qui songe à donner une philosophie générale de l'homme, qui s'intitulera *Filosofia nova* (1804) ; mais cette demi-similitude de titre couvre une pensée toute différente. Voir les cahiers inédits publiés par Henri Martineau dans le *Mercure de France* du 15 septembre 1930. — Dans le *Stendhal inédit* publié par Jacques Boulenger (*Candidature au Stendhal Club*, 1926) je trouve le nom de Vico appliqué à quelque personnage, non identifié jusqu'ici, que Stendhal se plaisait à observer. « Je vis un jour Vico chez Madame (?)... Vico jouissait de sa parfaite politique avec Schiavona... Vico ne disait pas un mot, se faisait pas une action qui n'eût une *seconda fine*... »

(2) Voir Henri Tronchon, *Les études historiques et la philosophie de l'histoire aux alentours de 1830*. Revue de Synthèse historique, tome XXXIV, décembre 1922.

les Français à l'essentiel de cette pensée étrangère que d'obéir à des scrupules de précision (1) ; mais qui, faisant connaître à la fois l'œuvre et l'homme, permettent à la *Scienza Nuova*, et aux autres traités, de sortir pour la première fois du cercle restreint des initiés. Ajoutez l'effort de Giuseppe Ferrari (*Vico et l'Italie*, 1839), et la polémique qui s'ensuit ; ajoutez encore *La Science Nouvelle par Vico, traduite par l'auteur de l'Essai sur la formation du dogme catholique*, c'est-à-dire par la princesse Belgioioso (1844) : ainsi se constituera ce groupe d'œuvres, ce centre commun, ce point de repère éclatant qui sont nécessaires, l'expérience nous le prouve, pour provoquer un véritable mouvement d'opinion.

On mesure, sinon sa profondeur, du moins sa diffusion, à la fréquence avec laquelle Vico est cité dans les Journaux et dans les Revues qui se piquent de penser (2). « Bossuet avait trouvé dans *la Bible* la solution du problème ; Vico la chercha dans l'histoire. Si donc Bossuet eut la gloire de poser la question, Vico eut celle de la débattre le premier d'une manière philosophique » : ainsi s'exprime Jouffroy dans le *Globe* du 17 mai 1827 ; et d'Eckstein écrit, dans *le Catholique* de la même année (tome VII) :

« Vico n'est pas un grand philosophe ; il n'offre rien de poétique ; mais il a des vues intéressantes et plus scientifiques... Il a dressé une généalogie historique de la formation des sociétés et du développement intellectuel du genre humain. Il en doit la première idée à l'arbre généalogique de nos connaissances par Bacon, qui avait aussi des vues étendues en histoire et en philologie. C'est le cadre d'une grande esquisse, et qui vaut mieux que le tableau..... (p. 42).

« Herder, théologien allemand, et l'Italien Vico, ont rompu la glace. Ils ont essayé de nous donner, sous des dimensions vastes et complètes, une véritable philosophie de l'histoire. Vico, puissant dans l'ordonnance, me paraît faible dans l'exécution. Plus initié au génie de l'Orient, Herder, plus vaste, plus brillant, ne médite pas aussi profondément que l'autre auteur... » (p. 149-150).

Ainsi de suite (3). Quelquefois une simple mention, jetée en passant, montre que la même préoccupation se fait jour dans

(1) L'article *Vico*, dans la *Biographie Universelle* de Michaud, est également de Michelet.

(2) Article repris dans les *Mélanges philosophiques*, 1833.

(3) *La Quotidienne* du 4 avril 1828 ; L. Aimé-Martin, *De Vico et de son école*, dans les *Débats* du 25 octobre et du 2 novembre 1835 ; Roux-Lavergne, *Notice sur la vie et les œuvres de Vico*, dans l'*Européen, journal de morale et de philosophie*, octobre 1838, n° 6. ; Ch. Cassou, article sur Vico, dans la *Revue indépendante*, 10 juillet 1844.



des esprits très divers. Charles Didier, traitant dans la *Revue des Deux Mondes* de l'Espagne depuis 1830 (1836, tome I, p. 325), écrit : « Vico a dit que l'humanité procède par loi de succession, jamais par saccades. C'est ainsi qu'a procédé, depuis 1830, la révolution espagnole... (1). » A vrai dire, la révolution espagnole n'est pas une preuve très sûre de la solidité de la théorie des *corsi e ricorsi* : mais celle-ci est à l'ordre du jour.

On peut distinguer divers courants. L'un nous mène vers les philosophes, comme Ch. Renouvier, dans son *Manuel de philosophie moderne* (1842), Ch. Bartholmes dans son *Dictionnaire des sciences philosophiques, par une société de professeurs de philosophie* (1844-1852) (2). Un autre, vers les théoriciens de l'histoire, comme Buchez, dans son *Introduction à la science de l'histoire* (1834). Un autre vers les juristes, comme Lerminier, dans son *Introduction générale à l'histoire du droit* (1830). Un autre encore, vers les hellénistes, comme Dugas Montbel, dans son *Histoire des poésies homériques* (1831), A.-G. Binault dans son étude sur *Homère et la Poésie homérique*, où il semble bien qu'apparaisse la connaissance des idées de notre auteur (*Revue des Deux Mondes*, 15 mars 1891), Giguët qui intitule expressément sa recherche : *Homère et Vico, ou Observations sur le troisième livre de la Science nouvelle* (1891). Vico compte désormais parmi les auteurs que l'humanité doit retenir : L. Aimé-Martin lui fait une place dans son *Plan d'une Bibliothèque universelle. Etude des livres qui peuvent servir à l'histoire littéraire du genre humain ; suivi du catalogue des chefs-d'œuvre de toutes les langues* (1841).

Il y a des protestations : celle de Daunou, qui refuse d'admettre « aucune sorte d'histoire idéale ou *a priori* », et veut se garder de tout système préétabli même celui de Vico, tiré d'un « trop juste oubli » ; celle de Lenormant : « où irions-nous, s'il nous fallait voir l'histoire universelle refaite chaque matin par des Vico de collègue ? » ; celle de Leclercq, qui reproche à Niebuhr de donner comme neuves, comme de lui, « plusieurs rêveries brillantes du napolitain Vico ». Et il y a — signe inverse du succès — des engouements qui sont constatés

(1) Voir de même V. cité en passant dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 décembre 1843, p. 1036.

(2) J. Willm, traducteur de Schelling (1835) nous rappelle Vico par l'intermédiaire de la philosophie allemande. *Essai sur la nationalité des philosophes* (en tête de la traduction), p. XVIII : « Le Napolitain Vico, qui connaissait Bacon et Descartes, ne fut apprécié hors de l'Italie que depuis que Goethe appela sur lui l'attention du monde savant, et ses idées si originales, si fécondes, demeurèrent en dehors du mouvement des esprits au XVIII<sup>e</sup> siècle. »

par les observateurs du temps. « Vico, qu'on ne peut maintenant se passer de citer », déclare Ferdinand Denis, l'homme qui est au courant de tout ce qui se passe et se dit à Paris (1). Le fait est que Gustave Planche trouve moyen de le citer, à propos des *Enfants d'Edouard* (2) : « Je suis fort d'avis qu'il est très inutile, pour inventer un poème dramatique fondé sur une époque donnée de l'histoire d'un peuple, de posséder une formule géniale et précise qui exprime le développement total de ce peuple. Ces études pourraient convenir à Bossuet, à Vico, à Herder, et, de nos jours, séduisent encore quelques esprits graves et solitaires comme Schelling ou Ballanche. » — Mais écoutons, à un plus bas degré, l'*Illustre Gaudissart*, qui confabule avec Margaritis : « Monsieur, vous avez une tête puissante, une caboche que ces Messieurs nomment la tête chevaline : il y a du cheval dans la tête de tous les grands hommes. Or, on peut être un beau génie et vivre ignoré. C'est une farce qui arrive assez généralement à ceux qui, malgré leurs moyens, restent obscurs, et qui a failli être le cas du grand Saint-Simon et celui de Monsieur Vico, homme fort qui commence à se pousser. Il va bien, Vico ! J'en suis content. Ici nous entrons dans la théorie et la formule nouvelle de l'Humanité. Attention, Monsieur... (3). » Il n'est pas jusqu'à Pécuchet lui-même qui, trouvant avec Bouvard que « l'aigle de Meaux est un farceur », ne conseille à son compagnon de lire Vico. « Comment admettre, objectait Bouvard, que des fables soient plus vraies que les vérités des historiens ? » — Pécuchet tâcha d'expliquer les mythes, se perdant dans la *Scienza Nuova*. « Nieras-tu le plan de la Providence ? — Je ne le connais pas ! dit Bouvard. »

En somme, une idée domine l'époque : claire chez les uns, chez les autres confuse ; chez les uns, vague aspiration, chez les autres théorie rationnelle et volonté active : l'explication de

(1) Ferdinand Denis, *Essai sur la philosophie de Sancho*, au tome II du *Livre des Proverbes français* de Leroux de Lincy, 1842. Précédemment paru sous le titre *Les Proverbes* dans la *Revue de Paris*, tome XLIII, 4<sup>e</sup> livraison.

(2) Gustave Planche, *Portraits littéraires* (1848, tome I, p. 293).

(3) *l'Illustre Gaudissart*, éd. Conard, t. X, p. 39. Voir aussi les *Illusions perdues*, éd. Conard, t. XII, p. 271 ; et ces belles paroles de Balzac, parlant cette fois en son nom personnel : « Beaucoup de grands génies ont devancé leur siècle, quelques talents devançant seulement les années. Hier, le soleil s'est levé pour Vico ; demain, il se lèvera pour Ballanche. Peu d'hommes, comme Voltaire et Chateaubriand, peuvent voir, comme eussent dit nos pères, soleiller leur gloire de leur vivant. » *Lettre aux écrivains français du XIX<sup>e</sup> siècle* ; *Revue de Paris*, novembre 1824 ; reprise au tome XII des *Œuvres complètes*, éd. Calmann Lévy.

l'humanité, il faut la chercher dans l'humanité elle-même, qui, à mesure qu'elle devient, inscrit les lois de son être dans des institutions qui ne sont que les pierres milliaires de sa route. Or, cette idée est celle même que Vico, cent ans auparavant, avait exprimée. C'est ce que dit excellemment Barante (1) : « L'histoire, ainsi résumée, devient l'accomplissement d'une prophétie philosophique, puisque sa marche est nécessaire, puisqu'elle peut être prévue. Ainsi, lorsque l'astronomie eut connu le cours invariable de la lune, elle put annoncer ses éclipses. Les actes, les lieux, les noms propres, peuvent donc disparaître de la science historique. Il ne s'agit plus de raconter comment tout a été fait, mais de démontrer comment tout a dû être. De sorte qu'un des imitateurs les plus ingénieux de Vico (Ballanche) a pu intituler un livre : *Formule de l'histoire d'un peuple appliquée au peuple romain*. Rien ne prouve un plus grand esprit que l'examen de l'histoire par Vico. »

Dans la France romantique, Vico ne suscite pas à lui seul une telle conception historique : mais il a aidé à la faire surgir et à la préciser. « Ces nobles systèmes appliqués à l'histoire ne sont pas aussi nouveaux qu'ils le paraissent. Un homme, patiemment endormi pendant un siècle et demi dans sa poussière, vient de ressusciter pour réclamer sa gloire ajournée ; il avait devancé son temps ; quand l'ère des idées qu'il représentait est arrivée, elles ont été frapper à sa tombe et le réveiller : je veux parler de Vico. » Ainsi s'exprime, avec cette admirable intelligence qui est un de ses multiples dons, à la fois informée et intuitive, le grand Chateaubriand, dans la *Préface* de ses *Études historiques*. Les poètes penseurs, illustres comme Alfred de Vigny, obscurs comme l'auteur de la *Cilé des hommes*, Adolphe Dumas, sont parmi ceux qui réveillent Vico, et que Vico inspire en retour (2). Auguste Comte, qui l'a lu après l'élaboration de sa philosophie positive, déclare, non sans contradiction, que, lue à temps, la *Science nouvelle* ne lui aurait servi de rien, ou peut-être même aurait retardé sa marche ; il rend du moins à Vico ce témoignage : « Quelques-uns de ses axiomes ou dignité préliminaires me

(1) *De l'histoire* (1828) ; dans les *Études historiques* (1857, tome II, p. 215).

(2) E. Estève, *Vico, Michelet et Vigny*, dans la *Revue Universitaire*, mars-avril 1919 : « Par quelque voie qu'elle se soit exercée, directe ou indirecte, l'influence de Vico s'est fait sentir sur la pensée d'Alfred de Vigny... » — Adolphe Dumas est indiqué par Sainte-Beuve, qui, attentif à tous les mouvements d'idées, ne manque pas de signaler aussi l'impulsion donnée par Vico aux idées de Ballanche.

semblent même indiquer chez lui un premier pas vers le sentiment de la véritable évolution sociale, quoique son état de chrétien ou croyant ait aussitôt étouffé un pareil germe (1). » Pierre Leroux considère Vico comme « une espèce d'initiateur qui, le premier, et le seul pendant longtemps, avait deviné qu'il y avait une suite dans la vie de l'humanité (2) ». Toutes ces affirmations rendent un son concordant.

C'est le grand mérite de Michelet, entre autres, que d'avoir été l'annonciateur de la Science nouvelle : car le titre reprend ici tout son sens. Victor Cousin, l'assimilateur, n'a pas été sans comprendre la valeur d'une méthode qui, comme il dit, cherche l'harmonie du développement intérieur de la raison et de son développement historique, l'harmonie de la philosophie et de son histoire. Dans la Onzième leçon de son *Introduction à l'étude de la philosophie*, il rend justice à l'auteur de cette méthode :

« Le trait distinctif de la *Science nouvelle* est l'introduction d'un point de vue humain dans l'histoire de l'humanité. En effet, la jurisprudence a beau s'appeler *scientia rerum humanarum et divinarum*, la science des choses humaines et divines, elle est surtout la science des choses humaines, dans lesquelles elle contemple les choses divines. Aussi la religion, dans Vico, fait partie de l'Etat, tandis que, dans Bossuet, c'est l'Etat qui fait partie de la religion. La religion, dans Vico, se rapporte à l'humanité, tandis que, dans Bossuet, c'est l'humanité qui est au service de la religion. Le point de vue est tout changé, et ç'a été un pas immense dans la science de l'histoire, dont le but dernier est de tout faire rentrer dans l'humanité, de tout rapporter à l'humanité en ce monde, sauf ensuite à rapporter les destinées de l'humanité et ce monde lui-même à quelque chose de plus élevé... »

Mais il ne saurait être question, chez Cousin, d'une influence profonde. Quinet, attiré par Herder, s'est trompé sur la nature et sur la pensée de l'œuvre de Vico (3). Michelet, au contraire, a été le disciple enthousiaste et pieux du philosophe napolitain ; il a été son ami ; et noblement fier de la dette qu'il avait con-

(1) *Lettres inédites de John Stuart Mill à Auguste Comte*, publiées par Lévy-Bruhl ; Paris, Alcan, 1899 ; A. Comte à Stuart Mill, 21 octobre 1844. — Voir Franck Alengry, *Essai historique et critique sur la Sociologie chez Auguste Comte*, Paris, Alcan, 1900 ; livre V, chap. 1.

(2) Jules Devaille, *Essai sur l'histoire de l'idée de progrès jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris, Alcan, 1910 ; livre V, chap. II.

(3) *Introduction à la philosophie de l'histoire de l'humanité*, p. 354, et *L'ultramontanisme* (cinquième leçon), *Œuvres complètes d'E.-Q. Pagnère*, 1857.

tractée envers lui, reconnaissant des richesses qu'il lui avait empruntées, il a décidément intégré cette valeur étrangère, non seulement dans son œuvre propre, mais dans un des grands courants de pensée de notre dix-neuvième siècle (1).

#### JUSQU'A NOS JOURS.

On pourrait, de nouveau, énumérer les hellénistes, préoccupés de la question homérique, qui rappellent la découverte du véritable Homère, les philosophes professionnels, les historiens, les historiens des lettres, les juristes, les sociologues, les vulgarisateurs qui, dans les dictionnaires et les biographies, informent le public des grands noms et des grandes œuvres : mais tout ceci constituerait plutôt une poussière éparse qu'un sillon nettement tracé. Pour plusieurs raisons, semble-t-il : à cause des influences nouvelles qui, fatalement, viennent recouvrir les acquisitions anciennes ; à cause de la dispersion même, à travers les consciences, d'une valeur désormais intégrée ; peut-être aussi parce qu'après l'échec de 1848, on a communément abandonné l'espérance de constituer une philosophie de l'histoire, et qu'une science moins imaginative a réclamé un souci plus scrupuleux d'exactitude et de précision.

Quelques directions, cependant, veulent encore être indiquées nommément : tant il est vrai que la vitalité de Vico est inépuisable ! Si, comme on peut le croire, Fustel de Coulanges a pris connaissance des idées du philosophe italien, et les a utilisées pour une partie au moins de sa propre conception de l'histoire : voici une influence qui, par cette reprise, arrive jusqu'à une époque immédiatement voisine de celle où nous vivons (2).

Une survivance plus curieuse encore est celle que Benedetto Croce a constatée chez George Sorel : lequel, ayant exercé en Italie une action extrêmement marquée, ne laisse pas d'avoir quelque dette envers l'Italie, en retour. Il applique certaines vues de Vico à l'histoire du christianisme primitif et à la théorie

(1) Benvenuto Donati, *Notes sur Vico, souvenirs d'une lecture dans les archives de Jules Michelet*, Rome, l'Universelle, 1922. — A. Faggi, *Michelet et Vico*, dans le *Marzocco*, 1925, n° 3. — G. Lanson, *La formation de la méthode historique de Michelet*, dans la *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome VII, 1905-1906. — Gabriel Monod, *La vie et la pensée de Jules Michelet, 1798-1852. Cours professé au Collège de France*. Paris, Champion, 1923 (fasc. 235 de la Bibliothèque de l'École des Hautes-Études). — Jean Guéhemo, *L'Évangile éternel (Études sur Michelet)*. Paris, Grasset, 1927 ; *Les Cahiers verts*, II, 7 (chap. III : Vico. L'esprit héroïque)

(2) Voir Paul Guiraud, *Fustel de Coulanges*, Paris, Hachette, 1896.

du mouvement prolétarien actuel. Ainsi, quand Renan parle des rajeunissements successifs du christianisme, Georges Sorel intervient et rappelle les *corsi e ricorsi* :

« Ce phénomène n'offre rien d'extraordinaire pour qui a réfléchi sur les lois historiques de Vico. Celui-ci nous a appris que l'humanité est soumise à une double condition : elle a des suites *régulières* (qui partent de l'instinct, de l'héroïsme et de la poésie pour aller vers l'intelligence (le droit civil et la science), et des *recommencements*. L'erreur de Vico avait consisté à croire que les recommencements ne peuvent se produire qu'en affectant la totalité des rapports humains, il n'en pouvait ainsi signaler qu'un seul, celui qui a suivi l'invasion des Barbares ; mais ces recommencements peuvent n'affecter qu'une partie minime de l'activité et devenir ainsi des crises partielles ; des crises partielles qui se succéderaient très rapidement, pourraient même être regardés comme ayant produit un développement régulier... »

... « L'application des idées de Vico conduit donc à l'interprétation suivante de l'histoire chrétienne : les crises sont des retours aux origines appuyés par l'Eglise ; l'Eglise juge nécessaire à son autorité d'avoir un aspect immuable alors même que sa théologie subirait les plus graves transformations ; le royaume de Dieu continue toujours à exister dans son sein et elle favorise tous les rajeunissements qui tendent à jeter à ses pieds un monde plus soumis (1). »

N'oublions pas la littérature scolaire, qui, pour sa modeste part, maintient dans l'esprit des jeunes non seulement le souvenir des grandes œuvres du passé, mais leur présence réelle, et renouvelle ainsi leur puissance d'action : si Vico, en cette année 1931, figure au programme de l'agrégation d'italien, c'est qu'il est au nombre des classiques, au nombre de ceux que nous entendons maintenir dans notre horizon intellectuel.

(1) *Le système historique de Renan*, par Georges Sorel, Paris, G. Jacques, 1905. — Voir H. Tronchon, *Ernest Renan et l'étranger*, Paris, *Les Belles-Lettres*, 1928.

---

# De l'Ironie dans les Tragédies de Racine

*Travail d'Ecole Normale (Année 1889-1890)*

par M. Léon BRUNSCHVIGG,

*avec les corrections de Ferdinand BRUNETIÈRE.*

---

## II

Nous sommes donc amenés à faire un pas décisif dans notre étude : l'ironie de Racine ne nous apparaît plus comme l'expression d'une psychologie extrêmement fine et subtile ; elle est quelque chose de plus, elle a des racines plus lointaines et plus profondes ; elle devient, gardons-nous de dire une philosophie, mais une conception de la vie, une loi de l'existence. Et c'est sans doute là — peut-être vaut-il la peine qu'on y insiste — ce qui donne au théâtre de Racine sa couleur particulière ; chez lui, cette collision qui a toujours été l'essence du drame, entre l'individu et l'ordre général de l'univers, entre l'homme et la fatalité, prend par cette raison même un caractère plus aigu que jamais ; la tragédie devient plus tragique. En effet, dans le théâtre antique, la fatalité pèse sur les hommes ; mais les effets par lesquels se traduit son invincible et mystérieuse puissance sont des effets purement matériels ; la fatalité antique n'a pas de prise sur l'âme humaine, sur l'intention morale, sur la direction de la vie intérieure ; elle ne s'exerce que sur des actes formels et précis. La fatalité force Œdipe, non pas à vouloir ce qui est contraire aux lois humaines et divines mais à l'accomplir, non pas à commettre un péché mais à contracter une souillure (1). Œdipe expie, non pas une faute dont il soit coupable en réalité, mais l'impureté qu'il a entraînée sur la ville (2). Aussi l'homme pour qui la vie morale réside tout entière dans les actes extérieurs

(1) *Bien*

(2) *Relisez-vous donc.*

et dans les faits matériels n'imagine pas un ordre de choses différent de celui qui s'est produit ; il accepte ce que la fatalité a accompli ; elle l'accable tout entier, écrasant ce qu'il y avait en lui de libre essor et d'élan spontané sans qu'il lui reste le désir ou la force de protester contre sa cruauté injustifiée ; il se soumet à elle, il s'absorbe en elle sans vaine réclamation ; avant de lutter, il rend les armes. De la sorte, dans la tragédie antique, il n'y a plus qu'un seul combattant, dès le commencement du duel.

Chez Corneille l'individu est encore aux prises avec les événements du dehors qui font effort contre lui ; les caprices de la Fortune essayent de briser son bonheur et sa volonté ; mais ici l'homme s'est isolé de l'univers extérieur ; il s'est constitué à lui-même un monde intérieur, il y est le maître absolu, et cela lui suffit. Une fois qu'il a dirigé à son gré les tendances et les passions de son âme, qu'il est assuré de l'intention morale qu'il a conçue et qu'il a décidé de suivre, il est heureux, il « est roi », les événements extérieurs n'ont plus de prise sur lui ; la Fortune a beau susciter et multiplier tout ce qui peut contrarier la direction de cette volonté, s'opposer à la tendance qu'elle a résolu de suivre, essayer de la briser ; elle ne fait par là qu'exaspérer la conscience de cette volonté qui se sent maîtresse et sûre d'elle-même ; elle ne fait qu'en accuser la complète autonomie, où l'homme a placé son être et son tout. Et par là encore il n'y a pas de lutte dans le théâtre de Corneille, il n'y a qu'une personne seule avec elle-même, l'individu nie la Fortune, il la proclame indifférente à lui ; il refuse de se mettre en présence d'elle, de se mesurer avec elle sur le même terrain, et c'est le moyen de la vaincre (1).

Par conséquent, c'est seulement dans le théâtre de Racine que nous rencontrerons un duel en règle, c'est là seulement qu'apparaîtra dans toute son horreur tragique la collision de l'homme et de la fatalité. Car les deux puissances s'y sont également développées, l'une en face de l'autre. L'homme a laissé croître sa liberté, il a pris conscience de son désir individuel, de sa tendance originale ; mais il n'a pas su les contenir dans le cercle qui est soumis à sa propre juridiction ; sa volonté n'est plus à elle-même sa propre fin, comme elle était dans le théâtre de Corneille, elle ne rencontre pas en soi sa satisfaction (2) ;

(1) Bon paragraphe, dont la conclusion a d'ailleurs une forme trop subtile. Il y a « Lulle » dans Corneille en tant que « Lulle » veut dire « Lulle » ; vous n'avez pas, en littérature du moins, le droit de changer le sens des mots.

(2) Bien.



il faudra donc qu'il la cherche au dehors, dans ce qui est soustrait à son pouvoir. Incapable de se donner à lui-même la félicité qu'il a désirée, il la demande à quelque chose autre que lui, qui peut-être la lui apportera, peut-être aussi la lui refusera. Plus forte sera sa passion, et plus grandes seront ses exigences à l'égard du monde extérieur, plus vive la souffrance qu'il ressentira du moindre échec ; à mesure donc que s'est exalté en lui le sentiment de la personnalité, à mesure aussi un besoin s'est développé qu'il est impuissant à satisfaire, réduit à ses seules forces, qui le porte vers les choses du dehors, qui le met tout entier dans la dépendance d'une puissance étrangère à lui, souvent ennemie. Plus il aura développé son individualité et sa liberté, plus il aura donné de prises sur elles à cette fatalité qui le trompe, qui le torture et le brise.

Et alors, las de résister à cette force qui l'écrase, incapable d'étouffer en lui la voix indomptable de la passion, il finira par succomber, comme fait Oreste, sous le poids de son innocence toujours vaincue et toujours stérile ; il essaiera de se jeter dans les événements, de se livrer tout entier à la fatalité qui mène tout, et lorsqu'il aura été ainsi conduit, au travers des perfidies et des crimes, au désespoir et à la mort, alors, dans le moment même où son individualité devra disparaître, on la verra s'affirmer encore ; il fera effort, dans une douloureuse et dernière ironie, pour nier la toute-puissance de cette fatalité qui le tue, pour l'absorber, si je puis dire, en lui, comme si elle n'avait fait que lui obéir, que concourir au but que d'avance il lui avait prescrit, comme si elle était esclave, elle, et que, lui, il était libre, et que, si les événements s'étaient ainsi passés, c'est qu'il l'avait voulu lui-même. Certes, celui qui mourait véritablement pour le destin qu'il avait résolu d'accomplir, pour les événements qu'il avait acceptés dans son cœur, à l'heure où le sacrifice s'achevait, a prononcé ces paroles touchantes et douces : *Tolum consummatum est*. Mais celui qui essaye d'atteindre à cette hauteur d'abnégation, alors qu'il s'est vainement débattu contre sa destinée, qui feint de s'élever au-dessus de la fatalité, alors qu'il en meurt victime, que fera-t-il, celui-là, que trahir et accuser, dans l'effort de son agonie, tout l'orgueil et toute la rage qui ont subsisté en lui, qui lui survivent presque (1) ?

Grâce aux dieux, mon malheur passe mon espérance.  
Oui, je te loue, ô ciel, de ta persévérance ! (V, v).

(1) *Bon. paragraphe encore.*

Cette irrésistible et mystérieuse puissance dont témoignent ici les imprécations d'Oreste, Eriphyle l'a depuis longtemps reconnue, acharnée à sa perte. Dès le jour où le ciel l'a mise au monde, née d'un sang qu'elle ne peut avouer (1), où il lui a envoyé au cœur une fierté dont elle ne peut justifier, elle s'est sentie « fatale ». Le ciel lui a donné son ennemi à aimer, et elle l'aime, avec plus de rage que de tendresse, avec plus de haine que d'amour ; car sa colère contre Achille ne s'est tournée en amour que pour mieux la tourmenter ; cette passion est un nouveau coup de la fatalité ; elle s'y abandonne en victime qui d'avance se sait sacrifiée, qui d'avance renonce à tout espoir :

Au sort qui me traînait il fallut consentir (II, II).

Elle ne souhaite autre chose que de voir rejaillir sur ceux qui l'entourent l'infortune éternelle qui s'attache à sa destinée ; elle a dévoilé (2) le jeu de la fatalité, elle veut s'en faire la complice, collaborer à son œuvre ; et de là cette hauteur ironique, ce mépris et cette amertume qui éclatent dans toutes ses paroles. Dans son langage et dans ses actions, elle semble représenter ces divinités fatales qui pèsent sur le monde, qui le tiennent asservi aux lois mauvaises, à la nécessité de la faute et de la douleur. C'est ainsi que Clytemnestre parle d'elle :

Monstre, que dans nos bras les enfers ont jeté (V, IV).

Elle veut perdre Achille et Iphigénie, par cette seule raison qu'ils s'aiment et qu'ils peuvent être heureux. Son amour est né de la haine et retourne à la haine (3). Ce n'est là, pourrait-on dire, qu'un cas particulier, qu'une application des lois qu'a posées Spinoza (*Eth.*, part. III, prop. xxxviii et XLIV) quand deux passions, comme l'amour et la haine, se transforment l'une dans l'autre, la force que la passion nouvelle a par elle-même s'accroît de l'énergie qu'avait la passion à laquelle elle succède : l'amour le plus violent est celui qui naît de la haine la plus violente ; et plus grand a été l'amour, plus grande sera la haine.

Mais si l'on veut voir complètement développées toutes les

(1) *Connaître.*

(2) *Découvert.*

(3) *Bien.*

contradictions que l'amour porte en lui-même comme une conséquence de sa nature propre, si l'on veut comprendre comment ces contradictions se traduisent dans le langage par une perpétuelle ironie, il faut étudier dans le détail le personnage d'Hermione, suivre son rôle dans chacune de ses péripéties. Hermione aime Pyrrhus auquel elle est fiancée ; unie à lui par le consentement de ses parents, elle s'est engagée tout entière dans cet amour, sans crainte, sans réserve, portant une sorte de candeur dans sa passion, et Pyrrhus la dédaigne. Sous le coup de ces dédains, son amour s'est accru, dans l'irritation et dans l'humiliation ; il s'est accru, au point de se changer en haine. Elle ne consent plus à avouer son amour pour Pyrrhus ; elle veut le haïr et elle sent sa volonté défaillir dans l'entraînement de sa passion première (1). Toujours sa pensée va toute à Pyrrhus, mais est-ce un élan d'amour ? Est-ce un accès de haine ? Un même sentiment emplit son âme et il se présente à elle sous deux formes contradictoires ; entre elles, comment choisir ?

J'hésite à me connaître en l'état où je suis (II, 1).

Mais Hermione le sent ; malgré elle, c'est l'amour qui brûle dans son cœur, plus ardent que jamais, car l'amour est naturellement antérieur à la haine, et plus profond qu'elle dans l'âme humaine ; il est ce qu'il y a de primitif en nous. comme le dit quelque part Fichte (2), qui ne fait ici qu'exprimer dans sa langue l'idée précise de Racine : au fond de sa haine, il y a le besoin d'aimer ; la haine n'existe pas, il n'y a que de l'amour trahi. (*Œuvres de Fichte*, t. II, p. 317.) Hermione le sent, elle a honte de le sentir, elle a horreur de l'avouer, la haine n'est chez elle qu'un « effort d'amour » (II, 11), une tentative désespérée de la passion pour se vaincre elle-même, qui ne réussit qu'à l'exalter encore. Et Hermione se prend en pitié, avec une ironie douce et plaintive ; elle se raille elle-même, tant elle se sent faible et déjà vaincue.

Crois que dans mon dépit mon cœur est endurci,  
Hélas ! et s'il se peut, fais-le-moi croire aussi (II, 1).

Mais Hermione ne peut subsister dans cette ironie tout intérieure, qui se replie sur elle-même ; ce n'est pas son état, à elle, de souffrir.

(1) *Je n'entends pas très bien cette phrase.*

(2) *Quel besoin avez-vous de Fichte pour dire des choses que Bossuet a mieux dites et, à défaut de Bossuet, que ne vous contentez-vous de Spinoza ?*

frir renfermée, comme Phèdre, dans son propre cœur ; par la logique même de la passion, il faut que cette ironie fasse explosion au dehors, qu'elle rejaille sur tous ceux qui l'entourent. Devant Oreste, devant Andromaque, devant Pyrrhus, toujours son langage traduira avec une âpreté croissante cette ironie qui fait le fond de son être, comme si elle devait trouver une jouissance et presque une satisfaction dans la violence avec laquelle son âme se projette au dehors d'elle-même (1). Oreste est devant elle dans la situation où elle est devant Pyrrhus, et elle se plaît à lui faire sentir, en le méprisant, tout ce qu'elle sent d'injustice et de douleur dans le mépris qu'on a fait d'elle. Elle sait qu'il demandera toujours sans se rebuter, qu'il donnera tout sans qu'on lui rende rien en échange :

Prêt à toujours servir sans espoir de salaire (IV, II) ;

elle le méprise, en raison même de cette exacte obéissance, comme un instrument dont on peut user sans ménagement : toujours vive, insultante, frémissant d'impatience devant lui, elle lui lance, au moindre mot, un trait qui fera dans l'âme du malheureux Oreste une blessure trop assurée et trop profonde :

Qui vous l'a dit, Seigneur, qu'il me méprise ?  
Peut-être d'autres yeux me sont plus favorables (II, II).

C'est de ce ton qu'elle le mène au crime :

Ah ! e'en est trop, Seigneur,  
Tant de raisonnements offensent ma colère.  
J'ai voulu vous donner les moyens de me plaire,  
Rendre Oreste content ; mais enfin je vois bien  
Qu'il veut toujours se plaindre et ne mériter rien.  
Partez ; allez. (IV, III).

Et ce sera ce même langage encore qu'Oreste, ensanglanté (2) du crime qu'il a commis pour elle, obtiendra pour unique récompense :

Adieu, tu peux partir. Je demeure en Epire..... (V, III).

Mais dans sa longue humiliation et dans sa longue douleur, Hermione s'est crue triomphante un moment. Pyrrhus revenait à elle, et leur mariage enfin allait être célébré ; elle avait recou-

(1) *Bien.*

(2) *Tout sanglant.*

vré son bonheur et sa fierté. C'est Andromaque maintenant qui vient implorer sa pitié en faveur de son fils. Les deux rivales sont en présence : l'une s'humilie, dans la défaite qu'elle a voulue elle-même, avec une touchante abnégation de soi ; et l'autre, c'est Hermione. Victorieuse, elle n'a rien oublié de ses souffrances passées ; sa haine vit tout entière dans son cœur et sa colère aussi ; mais c'est une haine et une colère triomphantes. Encore une fois — et nous le répétons à dessein, — dans un roman russe ou un drame réaliste, pour exprimer la violence de de ces deux passions, on donnerait un libre cours à leur expansion ; on ouvrirait toutes grandes les barrières qui peuvent la retenir ; même ces entraves que les habitudes d'une langue constituée et d'une pensée régulière semblent imposer à leur déchaînement, sont en quelque sorte brisées. Des cris entrecoupés, des exclamations violentes, des injures incompréhensibles se succéderont sans suite et sans mesure, l'âme s'abandonne à sa propre fureur, et à défaut de paroles, les gestes parleront.

Hermione dit six vers, avec un geste, dans une attitude. Et ces six vers sont composés comme un véritable discours, il y a un exorde, et il y a une péroraison où l'orateur affecte, comme disent les rhéteurs, la bienveillance. La part que la politesse revendique toujours dans le langage de la bonne compagnie n'y a pas été oubliée ; chacun des mots y est pesé avec un soin minutieux. C'est derrière ces formes oratoires, derrière cette politesse extérieurement, que se sont en quelque façon retirées les passions qui remplissent l'âme d'Hermione. Et pourtant, nulle déclamation, en pareille circonstance, n'atteindrait à la portée dramatique, comme à la puissance d'analyse, que renferme l'ironie concentrée d'Hermione. Comment, en effet, exprimer plus fortement l'indifférence d'Hermione devant l'anxiété de cette mère en larmes, le froid dédain dont elle accueille sa prière si touchante ?

Je conçois vos douleurs ; mais un devoir austère,  
Quand mon père a parlé, m'ordonne de me taire ;  
C'est lui qui de Pyrrhus fait agir le courroux (III, iv).

Et en même temps comme elle sait habilement, dans la raison qu'elle donne à ses refus, faire valoir la légitimité du lien qui va l'unir à Pyrrhus, rappeler l'autorité de son père qui jadis la promit à Pyrrhus ! Mais une fois le nom de Pyrrhus prononcé, le souvenir de ses anciennes douleurs lui revient à l'esprit, et toute la haine qu'elle a accumulée contre Andromaque durant

ce long martyre. Andromaque est aujourd'hui ce qu'elle, Hermione, était hier ; Andromaque doit souffrir ce qu'Hermione a souffert. Quand elle raille Andromaque avec son ironie amère,

S'il faut fléchir Pyrrhus, qui le peut mieux que vous ?  
Vos yeux assez longtemps ont régné sur son âme (*ibid.*),

c'est encore à sa propre douleur qu'elle insulte, plus qu'à la douleur d'Andromaque ; c'est son bonheur présent qui raille son malheur passé (1). Et c'est de là que l'ironie d'Hermione tire son acuité et son âpreté singulière, par là qu'elle donne à l'expression de sa passion une intensité si remarquable, dont Andromaque, trop bonne interprète du langage d'Hermione, analyse elle-même les caractères :

Quel mépris la cruelle attache à ses refus ! (III, v).

C'est qu'en effet cette intensité ne saurait s'apprécier directement par elle-même ; elle se mesure en quelque manière indirectement, par le rapport qu'elle soutient avec les formes habituelles du langage ; elle se multiplie par la résistance qu'elle rencontre, elle se manifeste tout entière lorsqu'elle en triomphe. C'est parce que ces sentiments laissent percer d'eux-mêmes à travers la décence et la convenance de la forme, que l'esprit juge de leur violence. Le spectateur ne reste pas purement passif, écrasé par un flot de paroles qui se précipitent sans jamais satisfaire l'imagination ; sa pensée doit intervenir, prêter de son efficace et de sa vie, aux paroles prononcées, afin de compléter ce qu'elles avaient d'insuffisant et d'inachevé. L'auteur indique et le spectateur devine, il termine de lui-même, pour son propre compte, avec l'incomparable énergie, l'inépuisable richesse de l'émotion individuelle, le mouvement que l'auteur a suggéré. C'est là, nous l'avons dit, le procédé suprême de l'art, celui qui ne s'adresse qu'aux esprits délicats et raffinés ; pour ceux-là seuls, Racine a multiplié les nuances les plus subtiles du style ; pour ceux-là seuls il a exprimé ce qui ne s'exprime pas, la pensée qui est sous le langage, la passion qui vit derrière les mots appris et consacrés (2).

Et comme dans l'emploi de ce procédé de l'ironie si difficile et si précieux, Racine a su varier les moyens et les effets ! Après l'ironie d'Hermione insultante, l'ironie d'Hermione insultée et

(1) *Bien.*

(2) *Bon paragraphe, mais un peu trop de mots peut-être.*

désespérée ; Pyrrhus est venu lui annoncer sa dernière trahison, il épouse Andromaque. Comment va répondre Hermione ? Vaut-elle livrer son âme, confesser son amour et sa douleur ? Oui, mais d'abord elle luttera avec elle-même, elle fera effort pour se contenir, pour étouffer la passion qui déborde de son cœur, jusqu'au moment où, exaspérée par la froide et provocante ironie dont use Pyrrhus, elle la laisse échapper malgré elle. Cette passion s'exprimera en quelque sorte sous deux formes qui, naturellement, ajoutent à leur propre intensité ; c'est le même thème qui est repris deux fois à un ton différent. Avant l'amour qui s'abandonne, avant la passion irritée et affolée, s'exprime la passion retenue, refoulée, qui essaye de se cacher sous une apparence de mépris et de fierté. Cette première tirade était connue, dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, sous le nom de *couplet d'ironie*. Et en effet Hermione se plaît à rabaisser et à dégrader Pyrrhus à ses propres yeux ; elle se plaît à le dépeindre tel qu'il lui apparaît à cet instant, inconstant, perfide et lâche ; mais ce n'est point à seule fin de l'humilier et de jouir de sa confusion. En réalité, ce n'est pas du tout Pyrrhus qu'elle accable de cette âpre ironie, c'est elle-même et son propre amour. Elle met sa joie à briser entre ses mains l'objet de sa passion, comme un enfant qui piétine l'image qu'il vient d'adorer (1). Elle veut déshonorer, pour l'en chasser à jamais, l'idée que dans son âme elle s'est faite de Pyrrhus : de quels noms elle le traite aujourd'hui, le héros dont elle disait il y a peu d'instant :

Sais-tu quel est Pyrrhus ? T'es-tu fait raconter  
Le nombre des exploits... Mais qui peut les compter ?  
Intrepide et partout suivi de la victoire,  
Charmant, fidèle, enfin, rien ne manque à sa gloire (III, III).

C'est qu'en réalité nos sentiments demeurent toujours enfermés en nous-mêmes, et, quel que soit notre effort pour sortir de nous, nous sommes toujours victimes de la même illusion : on n'aime que soi, on ne se moque que de soi. Toujours l'ironie d'Hermione ne s'épanche sur tous ceux qui l'entourent que pour mieux retomber sur elle ; c'est elle-même et sa propre douleur qui se projettent au dehors d'elle ; et c'est ce qui la rend si touchante au milieu de ses plus cruels dédains, de ses plus injustes emportements : toutes les ruses qu'elle emploie pour se tromper elle-même, sa haine, son mépris, sa violence, ne sont pour elle que de nouvelles blessures ; d'avance elle est

(1) *Bien*.

vaincue, jusqu'au jour où, tombant morte sur le corps de Pyrrhus qu'elle a fait assassiner, elle ne le verra plus du moins se refuser à ses baisers et à sa tendresse.

A l'ironie d'Hermione âpre, violente, exaspérée, agressive et militante, qui sort de l'individu malgré lui pour accuser dans un débordement de rage impuissante l'excès de sa misère, s'oppose, à la fois dans son expression extérieure et dans sa signification intime, l'ironie de Monime douce et sereine, qui se marque à peine au dehors, mais qui est d'une vérité et d'une portée morale plus profondes encore. Pour Monime aussi l'amour est un martyr ; mais elle, c'est d'être aimée qu'elle souffre (1). Mithridate la vit et il désira la posséder. Il pria beaucoup, il promit beaucoup, puis il commanda. Monime s'est soumise, comme elle devait, aux ordres absolus du roi ; elle s'est arrachée à l'amour de Xipharès, et elle a reçu le diadème que lui a envoyé Mithridate. Mais elle s'est fait à elle-même une loi rigoureuse de ne pas se départir de l'attitude qu'elle s'était imposée : puisqu'elle n'a pu disposer de son sort, elle abandonnera tout ce qui tombe sous la puissance du despote ; mais elle réservera avec un soin d'autant plus jaloux tout ce qui est inaliénable en elle, inviolable et incompressible : l'intention de sa volonté :

Je n'ai qu'un cœur, dit-elle (I, III).

mais dans ce cœur elle s'est construit un asile (2) où elle s'est retirée tout entière, à l'abri de la contrainte et de la tyrannie ; il sera ce qu'elle veut, ce cœur, et à qui elle veut ; qu'elle devienne l'épouse de Mithridate, ou celle de Pharnace, elle est résolue à ne jamais abandonner à l'ennemi qui l'assaille cette retraite de la volonté intime, et jamais elle ne l'abandonne en effet. A tout instant, l'impétueuse passion de Mithridate se heurte à l'ironie de Monime ; d'un mot elle remet les choses à leur vraie place ; à qui lui demande son cœur, elle donne obéissance, cela et rien de plus :

Seigneur, vous pouvez tout : ceux par qui je respire  
 Vous ont cédé sur moi leur souverain empire,  
 Et quand vous userez de ce droit tout-puissant  
 Je ne vous répondrai qu'en vous obéissant (II, IV).

Mithridate est tout-puissant ; qu'il se contente de ce que peut donner la toute-puissance, et qu'il ne désire point au-delà. Aussi

(1) *Bien.*

(2) *Je n'aime pas beaucoup cette métaphore.*



il a beau insister ; ses reproches et ses plaintes n'obtiennent de Monime autre chose que cette très calme et très ferme ironie, qui est son arme et sa défense :

Moi, Seigneur ? Je n'ai point de larmes à répandre.  
J'obéis, n'est-ce pas assez me faire entendre ? (*Idem*)

Tel est le caractère fort original que prend ici l'ironie : elle est douce, et sous cette douceur qui contraste si fort avec les violences d'Hermione, se cache une obstination héroïque, une inébranlable fermeté. C'est que Monime, ici, est en possession de sa volonté pleine et entière, elle est maîtresse d'elle-même, elle se conforme rigoureusement à la loi qu'elle s'est tracée ; d'autant plus fortement elle s'y attache, que cette loi est la loi morale elle-même, qu'elle satisfait à tout ce que le devoir exige d'elle, en même temps qu'elle revendique obstinément ce qui la fait elle-même, la dignité de sa personnalité.

C'est cette même hauteur morale qui donnait tant de force et de portée à l'ironie fine et discrète de Junie, lorsque aux déclarations galantes et pressantes de Néron, elle répond (1), confessant simplement son attachement pour Britannicus, et tous les souvenirs qui y sont attachés.

J'aime Britannicus. Je lui fus destinée  
Quand l'empire devait suivre son hyménée (II, III).

La simplicité de la ligne de conduite qu'elles ont adoptée, l'autorité de la loi morale à laquelle elles se conforment, permettent également à Monime devant Mithridate, à Junie devant Néron, de résister et de vaincre. Si au contraire, — et ceci est comme la contre-épreuve de notre thèse, — Bajazet, dans un cas tout semblable, ne peut opposer que de piteuses défaites à l'amour impérieux de Roxane, c'est qu'il est lui-même placé dans une situation fautive, attendant d'elle sa liberté, obligé de lui mentir pour assurer sa vie. Mais elle, Monime, a déjà fait le sacrifice de son bonheur et de son existence même ; et comme elle le rappellera plus tard à Mithridate, elle a renoncé à Xipharès, elle a renoncé à elle-même (IV, IV) ; elle a abdiqué tout ce qu'elle avait de droit à disposer de son propre sort en faveur du droit tout-puissant de Mithridate, mais encore faut-il que Mithridate conforme sa conduite à son droit, qu'il se montre digne d'en exiger l'application. Or, précisément, Mithridate dont Monime, par sa

(1) Répondait.

calme et froide ironie, a exaspéré l'amour, recourt à une ruse dont il avoue lui-même l'indignité ; en faisant croire à Monime qu'il lui permet d'épouser Xipharès, il surprend le secret de son cœur. Et pourtant, si violent est son amour, si faible est sa volonté, qu'il l'épousera quand même, toute sa vengeance retombera sur Xipharès. Monime n'ignore pas le péril de Xipharès, ni le danger qu'elle court elle-même ; mais elle reste fidèle à ses principes de conduite, elle se maintient dans la position qu'elle occupait, plus forte que jamais. Par la bassesse de son stratagème, en effet, Mithridate s'est retranché le droit qu'il avait à se faire obéir d'elle ; en la trompant, il l'a dégagée des liens de soumission qu'elle avait acceptés jusque-là ; elle a recouvré sa liberté, et elle entend la défendre. D'un mot elle arrête Mithridate qui veut l'entraîner à l'autel, et sans le (1) paraître presque, par une timide exclamation, elle l'accable de toute sa supériorité morale :

Quoi ! Seigneur, vous m'auriez donc trompée ? (IV, iv).

Et lorsqu'il éclate en reproches et en menaces, de plus en plus émue par la colère de Mithridate qui s'accroît, par la mort de Xipharès qu'elle prévoit, elle garde pourtant la dignité de son attitude. Sous les délicatesses de l'expression, on sent l'inébranlable fermeté de la résolution, et au besoin si Mithridate l'en presse, elle lui dira nettement, puisqu'il l'a contrainte à sortir de la discrétion et de la modestie qu'elle s'était imposées : en voulant abuser de sa puissance, Mithridate l'a détruite en effet ; elle refusait son amour à qui lui commandait en maître absolu, elle refuse sa main à qui s'est joué d'elle pour perdre Xipharès. Avec la même ironie qu'elle réservait son cœur, consentant à épouser Mithridate, elle repousse maintenant Mithridate lui-même. Ici le caractère que prend l'ironie, et le rôle qu'elle joue sont très particuliers et très dignes d'arrêter notre attention ; au lieu d'être, comme elle était chez Oreste, chez Eriphyle, chez Hermione, une expression de la fatalité qui pèse sur l'individu, elle devient, tout au contraire, une réaction de l'individu contre la fatalité, une arme dont se saisit la liberté afin de repousser toute atteinte du monde extérieur, d'échapper complètement à son action ; elle est en un mot un instrument, une méthode de défense morale. Grâce à cette ironie, Monime se soustrait au

(1) *Qui le ?*

despotisme de celui qui croit l'accabler de sa puissance, elle s'élève à un degré supérieur d'existence où la souveraineté de Mithridate ne peut atteindre. Car, de toute cette souveraineté, il ne pourra faire sortir une étincelle d'amour ; cela est impossible, comme eût dit Pascal, et d'un autre ordre, surnaturel. Mithridate a pu l'épouser, il pourra la tuer ; mais même alors sa vengeance n'aura pas de prise sur elle, car la mort lui apparaît comme une délivrance et comme une joie. Retiens tes cris, dit-elle à Phœdime,

Retiens tes cris, et par d'indignes larmes,  
De cet heureux moment ne trouble pas les charmes (V, 11).

Pour tous ceux, en effet, qui ont vécu comme elle, comme Hermione, comme Eriphyle, comme Oreste, traînant après eux l'ironie perpétuelle des choses, la mort est désirable, parce que la mort est la vérité ; la mort seule mettra fin à cette contradiction douloureuse dans laquelle ils se débattront en vain, tant qu'ils vivront et tant qu'ils aimeront. Et c'est pourquoi Monime accueille d'une ironie suprême le poison que lui envoie Mithridate :

Ah ! quel comble de joie !  
Donnez. Dites, Arcas, au roi qui me l'envoie,  
Que de tous les présents que m'a fait sa bonté  
Je reçois le plus cher et le plus souhaité (V, 11).

La passion qui a pesé sur elle si longtemps et que Mithridate décorait du nom d'amour, s'est enfin montrée telle qu'elle était, une haine ; elle rentre dans la franchise et dans la vérité de sa situation, elle est rendue à la liberté :

Maîtresse de moi-même, il veut bien qu'une fois,  
Je puisse de mon sort disposer à mon choix (*ibid.*).

Et alors, dans le dernier sourire de son ironie, plus douce encore, elle nie cette vie qui n'a été pour elle que tyrannie et persécution, elle ouvre son âme à la mort, où déjà l'attend Xipharès (1).

C'est dans ce pessimisme calme et profond que s'achève l'analyse que nous avons entreprise. Quelques mots très brefs suffiront à en consigner les résultats. Sans doute, il n'était pas indifférent de dire la fécondité dont est capable le concept d'ironie. L'ironie n'est pas, comme le voulait Voltaire, une simple manière de plaisanterie qu'on ne doit introduire qu'avec

(1) *Bien.*

réserve dans la tragédie (*loc. cit.*) ; c'est une façon de penser qui résulte (1) nécessairement d'une situation donnée, d'un caractère déterminé, qui, par suite de cette relation avec la pensée, renferme en elle tant de souplesse et tant de richesse qu'on ne peut la réduire à une expression unique d'elle-même, l'enfermer dans le cercle étroit d'une formule ; mais, comme elle demeure elle-même dans les cas les plus contraires, dans les usages les plus opposés, nous avons dû la suivre à travers ses métamorphoses (2). Et alors, nous l'avons vue, à des degrés de plus en plus profonds, subir des transformations tout analogues : correspondant au langage et aux habitudes d'une société comme celle de la Rome impériale, elle nous est apparue tour à tour comme l'organe (3) des vainqueurs au triomphe insultant tels que Néron, comme l'organe des vaincus orgueilleux de leur naissance et de leur droit tels qu'Agrippine ou Britannicus, et représentant d'autre part ce qu'il y avait de plus intime et de plus essentiel dans la passion elle a été tour à tour l'expression de la fatalité, qui en sa double qualité de force infinie et de « ruse absolue » (4) écrase l'individu, l'expression de l'individu qui, s'assurant en lui-même, a détaché son âme du monde sensible pour s'isoler dans la loi morale comme dans un fort imprenable.

Mais surtout, il n'était pas indifférent de rencontrer dans le théâtre de Racine le développement et l'approfondissement de cette notion, si complexe et si subtile parfois que nous croyons l'avoir formée de notre temps pour la première fois. A force de croire qu'un auteur ne peut être autre chose que le peintre des mœurs particulières à son temps, l'interprète des idées chères à la société qui l'entourait, nous risquons d'amaigrir et d'appauvrir la connaissance que nous en avons ; sous prétexte d'enrichir notre étude, celle du théâtre de Racine par exemple, de détails plus précis et plus extérieurs, nous la vidons de ce qu'il y avait en elle de plus général et de plus humain (5). Il faut savoir remettre dans les œuvres des classiques notre âme tout entière, telle qu'elle est, pratiquer à l'égard des textes consacrés cette vertu de l'anachronisme, ce vieux mystère du renouvellement qui a donné aux livres saints une vie surnaturelle (6). Avec

(1) *Plus ou moins.*

(2) *Un peu obscur encore ceci.*

(3) *Diles l'arme ou la défense.*

(4) ?

(5) *Bien.*

(6) *Bien.*

Racine, plus qu'avec tout autre, l'exercice de ce devoir est facile : par la profondeur et l'exactitude de sa psychologie, il nous permet de nous retrouver nous-même à chaque coin et à chaque détour de son œuvre, car Racine a eu cette double et singulière fortune d'avoir atteint ce qu'il y avait de plus délicat, de plus subtil et de plus secret dans la passion humaine, et d'avoir creusé ces replis de l'âme dans un style qui en conserve la forme pour toujours. Sans effort presque (1), mettant à profit les ressources que la langue lui offrait alors naturellement, et presque d'elle-même, il a su faire ce que fait le génie, donner à ce qui a été toujours et qui sera toujours une expression qui demeurera jeune, neuve et vivante, par l'originalité de son langage communier à tous les sentiments dont il s'est fait l'interprète cette apparence de nouveau-né, d'inusé, qui appartient à tout ce qui existe, reproduire par la création perpétuelle du style cette « création continuée », cette Genèse éternelle qui est la vie. Et c'est par cette hardiesse ingénue, qui mêle tant de profondeur à tant de simplicité, que le théâtre de Racine apparaît, en effet, comme un phénomène d'équilibre instable (2) que l'on a vu, et que l'on ne doit plus revoir, quelque chose en un mot d'incomparable et d'unique (3).

(1) *Ceci est une autre question.*

(2) *Voilà une comparaison bien scientifique pour ce qu'elle veut dire.*

(3) *Bon travail, où il y a même d'excellentes choses, qu'on rendrait du moins excellentes avec très peu de peine, sur Néron par exemple et sur Hermione et sur Monime. Vous avez bien vu toute la richesse du sujet, si même vous ne l'avez un peu exagérée. Car je suis de votre avis, sur ce qu'il y a de profondeur dans le théâtre de Racine ou dans celui de Molière, mais encore faut-il prendre garde, en les considérant comme éternellement humains, de ne pas les traiter pourtant comme trop actuels aussi. Peut-être une ou deux fois avez-vous passé la mesure en cela.*

*A un autre point de vue, le dessin du sujet n'est pas tout à fait assez net, et le contour en disparaît trop souvent dans l'abondance des mots. Vous n'êtes pas encore assez scrupuleux sur l'article du style, et ce travail est tout plein, comme je l'ai noté, d'expressions heureuses, mais vous ne nous épargnez aucune des approximations successives qui vous ont vous-même conduit du commencement de votre idée à la perfection de son expression et cela fait à la fois longueur, diffusion et obscurité. La première chose à faire pour rendre votre travail tout à fait bon serait d'en supprimer plus d'un tiers. Tel quel au point de vue de la forme, il a trop l'air d'un brouillon très distingué. Vous devriez m'en faire un autre, par exemple un de ceux que j'avais proposés l'an dernier, sur les Passions dans le Théâtre de Racine et dans l'Éthique de Spinoza. Comme les œuvres sont de la même date, vous en voyez aisément l'intérêt de comparaison et puisque vous avez une ou deux fois dans ce travail même parlé de Spinoza vous me feriez bien cela : vous êtes dans le courant du sujet.*

# Figures et Doctrines de Philosophes au XIII<sup>e</sup> siècle

par A. FOREST,

*Docteur ès lettres,*

*Chargé de Conférences à l'Université de Poitiers.*

---

## II

### La Philosophie de Guillaume d'Auvergne.

Le philosophe dont nous allons analyser les doctrines est un personnage bien oublié. C'est un maître de l'Université de Paris, appelé bientôt dans les circonstances que nous allons indiquer, à quitter sa chaire pour le siège épiscopal de Paris. On pouvait voir jusqu'au xviii<sup>e</sup> siècle son épitaphe et son tombeau dans l'ancienne église du couvent de Saint-Victor, mais l'importance de sa doctrine est bien rarement signalée aujourd'hui. Il nous a laissé cependant une œuvre considérable, que nous devons étudier en cherchant à faire un tableau des idées au xiii<sup>e</sup> siècle. La pensée de Guillaume d'Auvergne représente en effet une des attitudes possibles en face des difficultés que nous avons indiquées. La philosophie chrétienne a déjà su constituer une vision d'ensemble des choses dont les principes sont empruntés surtout à saint Augustin et à Denys, mais l'introduction de l'idée antique de la nature, les idées de nécessité et d'éternité, viennent remettre en question les fondements de cette philosophie. Nous devons donc nous attendre à trouver une première réaction de la pensée chrétienne en face de ces thèses étrangères, et telle est, dans une très grande mesure, la signification de la pensée de Guillaume d'Auvergne. Il ne faudrait pas croire qu'elle manque d'originalité et de vigueur, et qu'elle se ramène

à une négation pure et simple. C'est souvent en effet par cette critique primitive qu'un philosophe prend conscience de sa pensée profonde, de tout ce qu'implique son expérience, et dégage des principes de solution qui lui permettront de constituer une doctrine vraiment systématique. A ce point de vue la doctrine de Guillaume d'Auvergne présente déjà un intérêt véritable. Mais notre étude présentera un autre avantage. On a remarqué bien souvent qu'un philosophe scolastique disparaît derrière son œuvre, cela est vrai de saint Bonaventure comme de saint Thomas, dont les doctrines sont cependant commandées par l'expérience diverse de leur vie monastique. Chez Guillaume d'Auvergne pourtant nous ne trouvons pas seulement un docteur, mais un maître mêlé à la vie de son temps. C'est un contemporain de saint Louis, et c'est dans Joinville, dans la chronique de Mathieu Paris que nous apprendrons à le connaître. Ainsi nous nous apprêtons à étudier un auteur, et nous avons la bonne fortune de trouver un homme. Essayons donc de fixer d'abord quelques-uns des épisodes principaux de la vie d'un maître et d'un évêque du XIII<sup>e</sup> siècle (1).

Nous sommes très peu renseignés sur l'origine de Guillaume d'Auvergne ; nous savons seulement qu'il était d'origine paysanne, et que dès ses jeunes années il quitte ses montagnes près d'Aurillac pour venir s'instruire à l'Université de Paris. Lui-même nous a indiqué dans un passage du *De universo* quel est l'intérêt qui le guide dans ses premières démarches. « Au temps de ma jeunesse je me persuadais qu'il était facile d'acquérir l'esprit prophétique et de recevoir en abondance les rayons de la splendeur divine. Il me semblait que je pouvais facilement purger mon âme de ses souillures, la dégager peu à peu par les privations des soucis et des jouissances qui la captivent et qu'alors libre et forte, elle s'élancerait d'elle-même dans les hautes régions de la lumière. Hélas, j'ai reconnu depuis longtemps par mon expérience que la vertu et la grâce peuvent seules purifier mon âme de la souillure du péché » (Ed. 1674, t. I, p. 1056.) Evoquons ici le souvenir du jeune René Descartes engagé dans l'étude des lettres avec la même ardeur juvénile, et « pour ce qu'on me persuadait, dit-il, que par leur moyen on pouvait acquérir une connaissance claire et assurée de tout ce qui est utile à la vie, j'avais un extrême désir

(1) Plusieurs des renseignements historiques que nous utilisons ici sont donnés dans l'ouvrage de N. Valois, *Guillaume d'Auvergne, évêque de Paris*, Paris, 1880.

de les apprendre ». Nous voyons bientôt Guillaume d'Auvergne occuper une chaire à l'Université, lorsqu'un événement imprévu vint interrompre sa carrière et changer sa destinée.

Le 20 octobre 1227 meurt l'évêque de Paris, Barthélémy. La nomination de son successeur était laissée au chapitre, et dans une première réunion les chanoines désignent pour lui succéder l'un d'entre eux, le chantre. Seulement il se trouva que l'élection était contraire à certains usages. A ce moment intervient Guillaume d'Auvergne pour soutenir qu'en vertu d'un des canons du concile de Latran le chapitre perd son droit d'élection qui passe à la papauté. Il est donc envoyé à Rome pour aboutir à une solution. Il arrive ce qui était à prévoir. Grégoire IX le nomme lui-même évêque, pensant qu'il ne trouverait pas un meilleur gardien de la tradition et des canons du concile. Nous sommes assez bien renseignés par les chroniques et par les chartes sur ce que fut l'administration de Guillaume. Son premier soin est de défendre l'évêché contre l'hérésie des Albigeois qui s'était répandue bien loin des diocèses du Midi. Mais il n'eut guère à combattre autrement que par la plume. On trouve au début du *De Universo* de longues discussions contre les hérétiques : *Radices erroris manichaeorum extirpantur per rationes metaphysicas*. Nous savons aussi que c'est sous son épiscopat qu'eut lieu la condamnation du Talmud. Mais la vigilance de l'évêque avait à s'exercer dans un autre domaine, et sur son clergé lui-même, à propos de la question de la pluralité des bénéfices. Il écrit un traité *De collatione beneficiorum*, et trouve l'un de ses principaux adversaires sur cette question dans la personne de son chancelier Philippe de Grève, connu dans l'histoire des idées comme l'auteur d'une importante *Summa de Bono*, et qui était, en même temps que chancelier de Paris archidiacre de Noyon.

Ce qui est plus important pour notre dessein, c'est d'étudier quels furent les rapports de l'évêque et de l'Université. On sait le rôle que celle-ci commençait à jouer au début du XIII<sup>e</sup> siècle ; on disait couramment que les lettres et la philosophie, parties d'Athènes, avaient suivi le même chemin que saint Denys l'Aréopagite devenu évêque de Paris. Guillaume d'Auvergne était en présence d'une situation de fait que nous avons déjà appris à connaître. L'Université est une institution récente dont les privilèges, concédés directement par la papauté et par le pouvoir royal, diminuent d'une certaine façon l'autorité du chancelier et de l'évêque. Nous assistons donc à des conflits assez fréquents. Avec Guillaume de Seignelai, il y avait eu déjà des incidents de



ce genre, terminés par un règlement imposé par Honorius III en 1122, et qui marque un succès de l'Université, puisqu'elle est placée directement sous la direction de la papauté. Guillaume d'Auvergne ne pouvait négliger de défendre les prérogatives de l'évêque ni d'autre part oublier son origine. Aussi, alors que très souvent il favorise les maîtres, il est parfois accusé de détruire leurs privilèges. La chronique de Mathieu Paris nous raconte qu'à la suite d'une rixe l'évêque avait abandonné au prévôt de Paris les étudiants arrêtés, parmi lesquels deux, sans doute innocents, auraient été mis à mort. Ce qu'il en résulta, ce fut une grève des professeurs, bientôt suivie de l'exil des élèves et des maîtres hors de Paris. C'est là un fait important, parce que d'abord le développement de l'Université de Toulouse dépend en partie de cet exil. En outre, en 1229, pendant la grève de l'Université, Guillaume accorde aux Dominicains leur première chaire. Enfin c'est à la suite de ce conflit que l'Université conquiert une indépendance plus complète. Blanche de Castille rappelle bientôt les maîtres, mais la transaction adoptée comportait que le chancelier devait lui-même prêter serment devant l'Université; enfin le pape reconnaît aux maîtres le droit de suspendre les cours si les privilèges ne sont pas respectés. L'autonomie de l'Université s'affirmait ainsi de plus en plus. Mais ce conflit ne nous fait connaître qu'un aspect de la conduite de Guillaume d'Auvergne. On le voit très souvent appeler les maîtres dans ses conseils et ce serait là, suivant certains historiens, l'origine des prétentions de l'Université de représenter un pouvoir spirituel, et c'est ce qui explique l'attitude qu'elle devait prendre au xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècle dans les querelles du jansénisme et du gallicanisme.

Il faudrait enfin, pour connaître toute l'activité de l'évêque, le voir à la cour auprès de saint Louis et de Blanche de Castille. Il est chargé de nombreuses missions surtout pour apaiser des conflits religieux, comme celui qui divise la Normandie à la suite de mise en interdit de toute la province. On peut lire dans la Chronique de Joinville un épisode où s'exprime le bon sens supérieur et la charité de l'évêque. Il console un « maître en divinité » troublé par ses tentations contre la foi, en lui montrant que le roi aurait sans doute plus de reconnaissance envers celui qui lui garderait, dans la guerre, le château de la Rochelle en Poitou qui en est la mâle marche, et non le château de Montlhéry, qui est en terre de pays. Le cœur de l'évêque, qui n'est agité d'aucun trouble, est semblable au château de Montlhéry, mais

il y a plus de mérite à garder la foi vivante dans un cœur assiégé, « en la guerre de tribulation ». En 1244, une épidémie inconnue s'abat sur la France. Le roi est malade, Guillaume d'Auvergne est à son chevet. A un moment le roi recouvre la parole et, se tournant vers l'évêque, il demande la croix d'outre-mer. « Sire, pour ne point vous troubler davantage, je vous donne ce que vous demandez ; quand votre santé sera rétablie, vous réfléchirez et vous arrêterez ce qu'il convient de faire. » Finalement saint Louis finit par remettre la croix aux mains de l'évêque, mais il ajoute aussitôt : « Suis-je en délire à présent ? Ai-je l'usage de mes sens ? Eh bien, rendez-moi la croix. Vive Dieu, je ne prendrai de nourriture que lorsque j'aurai retrouvé la croix. » Saint Louis part donc à la croisade dont Joinville nous a laissé le récit. Mais à son retour il ne devait pas revoir Guillaume, mort un des jours de la semaine de Pâques 1249. La figure de Guillaume d'Auvergne caractérise une époque, et il n'est pas inutile de savoir que, pendant que saint Louis était sur le trône, c'est Guillaume d'Auvergne qui occupait le siège épiscopal de Paris.

Nous allons essayer maintenant de fixer quelques-uns des traits de sa pensée philosophique, en insistant sur l'intérêt qu'elle présente dans l'histoire générale des idées. Guillaume d'Auvergne est un écrivain abondant. Son ouvrage capital, le *Magisterium Divinale* comprend, parmi les principaux, les traités suivants : *De primo principio*, *De universo crealurarum*, *De anima*, *Cur Deus homo*, *De jide et legibus*, *De virtutibus et moribus*, enfin de nombreux sermons et commentaires de l'Écriture. Son œuvre présente cet intérêt d'être écrite d'une façon personnelle, abondante, variée, et non plus suivant la forme abstraite et dépouillée des Commentaires sur les Sentences et des Sommes du XIII<sup>e</sup> siècle. Sa doctrine représente une des premières réactions de la pensée chrétienne contre les doctriens gréco-arabes, mais ce qui frappe l'historien c'est l'insistance avec laquelle il rapproche, dans sa critique, des auteurs dont la pensée est pourtant bien différente. Ses adversaires, ce sont ceux qu'il nomme en général *Aristoteles et sequaces ejus*. Par exemple il donnera à ses chapitres des titres de ce genre : *Destruclio erroris Aristoteles Alfarabi et aliorum qui posuerunt omnes animas separatas unam esse*. (Prima pars de universo, pars 1, cap. 10.) Nous examinerons dans sa doctrine trois points particuliers, la procession de l'être, la théorie de la connaissance, et la nature des vérités éternelles.

Le problème de la création était posé au moyen âge sous la forme du problème de l'un et du multiple. On attribuait en particulier à Aristote cette doctrine que de l'un ne peut procéder que l'un. Mais lorsqu'on soutient qu'« il n'y a eu d'émanation primitive de Dieu qu'une seule intelligence » on est en présence d'une théorie d'Avicenne et non, au sens littéral, d'Aristote. A cette doctrine sur la création s'en ajoutait une autre sur le retour à Dieu. Les âmes n'ont pas d'immortalité personnelle, comme l'exige la théorie de l'unité de l'intellect, telle que la soutenait en particulier Averroès. Quel est alors le principe de la réfutation de Guillaume d'Auvergne ? N'attendons pas de lui une analyse poussée des textes et une critique exacte des doctrines. Cette analyse, il ne peut la faire, puisqu'il ne distingue aucunement ce qui est aristotélicien, avicennien ou averroïste dans les doctrines en question. Il écrit par exemple tranquillement : « Il faut donc, selon Aristote, affirmer l'existence d'un intellect agent qui contient en lui les exemplaires qui lui sont communiqués par l'intelligence première », ou bien encore : « Selon Aristote cette intelligence est créatrice de nos âmes, et même de nos corps, et pour tout ce qui existe après elle, c'est elle qui en est l'origine. » (Ed. 1674, t. I, p. 826 a.) Or il est bien certain qu'on ne trouve rien de semblable chez Aristote. Dès lors en quoi peut consister la réfutation de ces erreurs ? Guillaume d'Auvergne prend conscience de l'opposition de ces doctrines et de la pensée chrétienne, Par exemple, pourquoi toutes les âmes intellectuelles ne peuvent-elles être ramenées à l'unité d'une même substance ? « Il faut voir, dit-il, de quelle façon intolérable cette doctrine détruit la gloire et la magnificence du créateur, par ce qu'elle lui enlève tant de milliers d'âmes dont il ne sera pas loué et glorifié sans fin dans l'autre vie. » (*Ibid.*, p. 819 a.) La critique de la procession du multiple à partir de l'un, part de principes analogues. Contre « Aristote », Guillaume d'Auvergne utilise la doctrine de Platon et en particulier ce texte du *Timée*, souvent cité au moyen âge. « Il était bon, et en ce qui est bon, nulle envie ne naît jamais à nul sujet. Exempt d'envie, il a voulu que toutes choses naquissent le plus possible semblables à lui » (29e). L'originalité de Guillaume d'Auvergne ne vient donc pas de la découverte des principes qui lui permettraient de s'opposer à la pensée d'Aristote ou à celle d'Avicenne, mais elle n'en est pas moins assez grande. Il voit bien le point où s'opposent la pensée chrétienne et les philosophies gréco-arabes. « Les philosophes ont pensé que le premier principe agit à la façon de la nature, alors que c'est par son choix et la liberté de son vouloir. » (P. 624 a.) Dieu agit

ainsi par son verbe *quod non est verbum solummodo enuncians sed imperans imperio fortissimo*. (*Ibid.*) Plus on analyse les doctrines, plus on voit que Guillaume d'Auvergne a dit exactement ce qu'il y avait à dire pour montrer en quoi consiste une opposition qui dépasse la pensée médiévale, puisque les types d'explication que l'on peut proposer de l'origine radicale des choses se ramènent toujours soit à la volonté, soit à la nature.

Les doctrines qui présentent le plus grand intérêt dans l'œuvre de Guillaume d'Auvergne sont celles qui concernent la philosophie de la connaissance. Nous connaissons quelques-unes des préoccupations essentielles par ce témoignage de son contemporain Roger Bacon. « Les modernes disent que l'intellect qui agit sur nos âmes et les illumine fait partie de l'âme. Cela est faux et impossible, et je l'ai montré par des autorités et des raisons convaincantes. Tous les philosophes de la génération passée qui vivent encore ont identifié l'intellect actif avec Dieu. Deux fois j'ai entendu le vénérable pontife de l'Eglise de Paris, Guillaume d'Auvergne, devant l'Université rassemblée, repousser ces novateurs, disputer avec eux et leur démontrer par les mêmes raisons que j'ai données qu'ils étaient dans l'erreur. » Guillaume d'Auvergne tenait donc surtout à identifier l'intellect actif avec Dieu. Voici pourquoi. Le point de départ de ces théories se trouve certainement dans l'idée augustinienne de l'illumination intellectuelle et du maître intérieur. En même temps qu'elle se détourne des choses, l'âme est naturellement soumise à ce que saint Augustin nomme *ideae formae, species, rationes, regulae*, dont il dit qu'elles sont éternelles et nécessaires, et c'est cette nécessité qui se communique à nos esprits dans les jugements vrais que nous formons. *Viget et claret desuper iudicium veritalis*. Par exemple, si je vois les murs de Rome et les murs de Carthage, le contenu de ma pensée vient sans doute de l'expérience sensible, mais lorsque je dis : les murs de Carthage sont plus beaux que les murs de Rome, il y a là une nécessité, une universalité qui ne s'explique pas par les caractères de ma pensée subjective, et pour expliquer ces caractères, il faut supposer l'illumination intellectuelle. Mais Guillaume d'Auvergne ne se trouvait pas seulement en présence de cette doctrine augustinienne. Il rencontrait un système assez complexe que M. Gilson a proposé de nommer *augustinisme avicennisant*. Le problème posé par Avicenne était bien différent de celui auquel s'était attaché saint Augustin : ils'agissait pour lui d'expliquer l'origine de nos idées elles-mêmes. Il soutient alors une doctrine pour laquelle l'intellect agent, c'est-à-dire une intelligence supérieure, intermédiaire

entre l'âme et Dieu, est chargée de communiquer à l'âme les intelligibles. Guillaume d'Auvergne identifiera cette doctrine avec celle d'Aristote. *El hoc est quod Aristoteles posuit intelligentiam agentem, quod est dicere formam forinsecam ? intendens eam esse formam plenam formis pleniludine fecundissima.* (*De anima*, t. II, p. 211.) Or, comment une telle doctrine peut-elle devenir acceptable ? C'est à la condition d'écarter la théorie des intelligences intermédiaires et de dire que c'est Dieu qui est l'intellect agent de nos âmes. Saint Augustin affirme justement l'illumination de l'âme par Dieu ; il n'y a plus qu'à faire servir cette doctrine à la solution d'un problème que saint Augustin n'avait pas posé, celui de l'origine des idées.

Ici encore il est facile de voir quel est le caractère de la doctrine de Guillaume d'Auvergne. Il faut d'abord sauvegarder la possibilité d'une union immédiate de l'âme à Dieu, car c'est un caractère très important de la pensée augustinienne que l'âme est en union directe avec Dieu, *nulla natura interposita*, et c'est là ce qui rend possible la béatitude éternelle de l'âme, telle que la foi nous la fait espérer. Si nous considérons maintenant la structure de l'esprit humain, nous verrons que Guillaume d'Auvergne sauvegarde le principe capital dans l'augustinisme de l'intériorité de la pensée, car c'est tout autre chose d'être soumis à un intellect séparé ou d'être soumis à Dieu même, *intimius intimo meo*. Nous voyons donc l'augustinisme fidèle à sa mission historique qui est de sauvegarder toujours la spontanéité de la vie intérieure. Cette doctrine devait avoir une grande importance historique, parce qu'elle conduisait à poser le problème de la connaissance dans des termes assez semblables à ceux que nous retrouverons avec les doctrines cartésiennes de l'innéité et de la véracité divine. Il n'y a certainement aucune influence directe de Guillaume d'Auvergne sur Descartes, mais s'il fallait indiquer un intermédiaire, peut-être proposerions-nous Gibieuf, auteur d'un *De libertate Dei et creaturae* (1630) auquel Descartes se réfère souvent, et qui rappelle Guillaume d'Auvergne par ses doctrines et par son style, qu'« il élève, dit M. Gilson, à la hauteur de son enthousiasme ». (*La liberté chez Descartes et la théologie*, p. 196.)

Il est enfin une autre doctrine qui présente une grande importance historique. Le 13 janvier 1241, l'Université était réunie pour examiner un certain nombre de thèses, parmi lesquelles elle définit cette dernière : « Il n'y a pas en dehors de Dieu des vérités éternelles, mais une seule vérité est éternelle, c'est Dieu. » Guillaume d'Auvergne exprime encore cette même doctrine en

disant que la possibilité des choses ne représente rien d'autre que la toute-puissance du créateur. Ici encore l'adversaire de Guillaume d'Auvergne, c'est Avicenne, dont le raisonnement consistait pour l'essentiel à dire que, Dieu ne pouvant agir sur l'impossible, les réalités possibles doivent être constituées comme telles indépendamment de sa volonté. Nous revenons ainsi à l'opposition qui nous était déjà apparue entre une métaphysique de la nature et une métaphysique de la volonté. Elle se retrouvera au xvii<sup>e</sup> siècle. Cette doctrine de la volonté s'exprimera dans la théorie cartésienne de la création des vérités éternelles. « C'est en effet parler de Dieu comme d'un Jupiter ou d'un Saturne, et l'assujettir au Styx et aux destinées que de dire que ces vérités sont indépendantes de lui. C'est Dieu qui a établi ces lois en la nature ainsi qu'un roi établit des lois en son royaume. » Pour Spinoza au contraire Dieu n'existe pas antérieurement à ses décrets et ne peut exister sans eux, et il n'est pas impossible de voir là un souvenir de cette métaphysique de la nature à laquelle s'oppose la philosophie chrétienne de la liberté que Guillaume d'Auvergne représente toujours si exactement.

Nous pourrions maintenant essayer de définir l'originalité véritable de Guillaume d'Auvergne. On remarquera d'abord, avec son humanisme, l'aisance de sa pensée, la liberté de ce style qui nous présente, après les discussions abstraites, certaines *rationes communes et intellectu faciliores*. La pensée de Guillaume d'Auvergne est toujours pratique, ramenée à l'essentiel, préoccupée de fonder les vérités qui peuvent avoir une application morale. L'enseignement principal de sa philosophie, c'est en effet que la profondeur de la vie intérieure ne peut être sauvegardée que dans une métaphysique qui établit entre l'âme et Dieu un rapport immédiat, qui dégage de la structure de l'âme le rapport qu'elle soutient non avec une nature intermédiaire, mais avec l'infini. C'est enfin une métaphysique de la volonté, qui insiste à la fois sur la liberté créatrice et sur la causalité du Bien. C'est par là que nous pourrions comprendre le témoignage qu'une âme inconnue lui a rendu. Noël Valois rapporte qu'on lit dans la marge d'une ancienne charte ces mots : *Guillaume d'Auvergne évêque de Paris, affectionné à Port-Royal*. Il devait l'être à cause de ce double souci d'intériorité, de charité, et il devait favoriser la métaphysique de la grâce efficace par elle-même, comme Pascal, son compatriote d'Auvergne. Pour nous, Guillaume d'Auvergne représentera dans la philosophie scolastique l'esprit français, le souci de l'essentiel et de la pratique, plus que de l'ana-

lyse abstraite des idées, et il reste dans notre pensée associé aux plus nobles souvenirs littéraires de la France, la Chronique de Joinville, la vie de Port-Royal. La doctrine que nous avons analysée aurait donc l'intérêt de nous montrer comment, avant les constructions plus savantes que nous allons bientôt rencontrer, la philosophie médiévale, loin d'être une scolastique abstraite, permet le développement d'un véritable humanisme.

(A suivre.)

---

# Esthétique et critique littéraire chez les Grecs

par Aimé PUECH,  
Membre de l'Institut,  
Professeur à la Sorbonne.

---

## V

### Aristote. Théorie générale du beau et de l'art (1).

Aristote représente, dans l'histoire de la philosophie grecque, la réaction contre l'idéalisme de Platon. Son réalisme, son esprit d'analyse, son sens de l'histoire, tout cela l'oppose à celui qui fut son maître en un contraste qui semble au premier abord absolu. Cependant Platon avait été son maître pendant de longues années ; Aristote avait suivi longtemps les leçons de l'Académie, avant d'aller à son tour fonder une école, d'abord en Asie Mineure, avant de devenir le précepteur d'Alexandre, ensuite à Athènes, lorsque vers 334 il s'établit au Lycée. Et, bien que son système soit inspiré d'un esprit tout différent de celui de Platon, on y reconnaît presque partout une certaine influence persistante du maître. C'est ce que l'étude de son esthétique nous révélera, comme nous le révélerait l'étude de n'importe quelle autre partie de sa philosophie.

Aristote a écrit un livre spécial sur la *Poétique*, dont je parlerai en détail dans mes prochaines leçons, et où il nous a exposé complètement ses vues sur la branche principale de l'art, en indiquant parfois d'un mot son sentiment sur les arts plastiques ou sur la musique. Un dialogue *sur les Poètes* l'avait précédé, et appartenait à la catégorie d'écrits que nous appelons œuvres *exotériques*, c'est-à-dire destinées au grand public, tandis que la *Poétique* représente son enseignement d'école, approfondi et dégagé de toute préoccupation littéraire. Dans ses ouvrages divers, se trouvent dispersées des observations utiles ; en particulier dans le livre VIII (V) de la *Politique*, qui étudie l'influence morale et

(1) Huitième Leçon du Cours.



sociale de l'art. Un savant tchèque, professeur à l'université de Brno et récemment décédé, M. Svoboda, a rassemblé diligemment tous ces textes épars et s'est appliqué à les interpréter dans un petit livre intitulé : *l'Esthétique d'Aristote*, qui a paru en tchèque dans la collection de *Mémoires* de ladite université, et dont l'auteur a donné un texte français, publié par l'Association G. Budé en 1927. Je me servirai souvent, sans le redire, de son utile recueil, sans apprécier toujours comme lui les théories qui se dégagent de ces textes.

Un catalogue des œuvres d'Aristote (celui qu'on nomme le *Catalogue de Ménage*, au n° 63) porte mention d'un écrit intitulé *περί τοῦ καλοῦ* ou *περί κάλλους*, mais rien n'en a subsisté. Nous sommes obligé de rechercher aujourd'hui l'opinion d'Aristote sur le beau dans ces textes divers que M. Svoboda a pris la peine de réunir. Cette opinion s'oppose à celle de Platon, bien qu'elle ne se soit pas cependant complètement dégagée, pas plus que ne s'en était dégagé Platon lui-même, de ces confusions entre le beau, l'agréable, l'utile, le bien, auxquelles les anciens n'ont jamais échappé, parce que leur langue même les y faisait tomber inconsciemment. Prenons par exemple le 1<sup>er</sup> livre de la *Rhétorique*, où Aristote essaie, un peu imparfaitement, de poser les principes d'une esthétique. La première des considérations qu'il fait intervenir est celle de la *finalité*, qui lui est si chère, vous le savez. Il distingue deux sortes de belles choses ; les unes qui sont agréables et que l'on choisit par conséquent en vue du plaisir qu'elles procurent ; les autres qui sont préférées pour elles-mêmes. Ces dernières doivent naturellement être mises au premier rang ; mais une part est faite au plaisir, en distinguant d'ailleurs entre ses formes, et en proscrivant celles qui sont basses. Ces vues rappellent quelques-unes de celles de Platon, par exemple dans le *Gorgias*, et celles de certains sophistes contemporains de Platon ou un peu antérieurs. Un morceau du XII<sup>e</sup> livre de la *Métaphysique* nous en fait connaître de plus précises et de plus nouvelles, quoiqu'on y sente aussi l'influence de Platon, sinon celle du Platon des *Dialogues*, du moins celle du Platon des dernières œuvres, dont l'enseignement ne nous est guère connu que par le témoignage même d'Aristote. Cet enseignement était devenu de plus en plus abstrait et mathématique. Or Aristote, dans les pages de la *Métaphysique* que je viens de citer, s'en prend à ceux qui ne peuvent admettre que les mathématiques aient aucun rapport avec le bien et avec le beau, qu'il continue à rapprocher étroitement. Il propose alors de distinguer deux sortes de bien : le bien proprement dit, qui consiste uniquement dans l'action, —

il faut pour connaître ce qu'il en pensait se reporter à ses ouvrages sur l'*Éthique*, principalement à la *Morale à Nicomaque*, — et une seconde espèce de bien, qui est le beau, qui se trouve aussi dans le domaine des choses immuables (τὸ ἀγαθὸν καὶ τὸ καλὸν ἕτερον, τὸ μὲν γὰρ αἰεὶ ἐν πράξει, τὸ δὲ καλὸν καὶ ἐν τοῖς ἀκινήτοις). Quelles sont les caractéristiques et les variétés du beau ? Aristote en indique trois : l'ordre (τάξις) ; la symétrie (σομμετρία) et la détermination (ὠσιμμένων). Il n'a pas de peine ensuite à montrer qu'on ne trouve nulle part ces trois caractères plus manifestement et à un degré plus pur que dans les mathématiques. Il est donc d'avis qu'il y a en elles de la beauté, et ceux de nos mathématiciens qui aiment à parler de solutions *élégantes* ne le démentiront pas. Le morceau de la *Métaphysique* trouve une confirmation dans la *Morale à Eudème*, où il est dit aussi que le beau se distingue, entre les formes du bien, parce qu'il est au nombre des choses immuables, qu'il est du domaine où règne l'ἡρεμία, la tranquillité, c'est-à-dire l'identité. Par delà Platon, on peut faire remonter ici la pensée d'Aristote jusqu'au Pythagorisme. Voyons cependant d'un peu plus près ce qu'il en est des trois caractères du beau, et d'abord de l'ordre.

On trouve déjà l'ordre signalé comme un élément du beau en plusieurs endroits du *Philèbe*, du *Politique*, du *Sophiste* et du *Timée*. Ce sont tous dialogues de la dernière manière de Platon, comme le *Timée*, ou, comme les autres, de la période de transition qui mène à cette dernière manière. Aristote trouve d'abord l'ordre dans la nature ; dans le monde, tout est ordonné de quelque façon — quoique ce ne soit pas identiquement (1) — selon que l'on considère par exemple soit les animaux terrestres, soit les animaux aquatiques. Il faut donc considérer l'univers comme une maison bien ordonnée, où les hommes libres se soumettent aux exigences de la discipline ; où ce sont seulement les esclaves et les bêtes qui ne prennent pas en considération l'intérêt commun et n'agissent qu'au gré de leurs caprices. L'ordre naturel se manifeste surtout dans la région supérieure du monde, parmi les corps célestes, dont la marche est soumise à des lois si régulières. Comme Platon, comme tous les Grecs, Aristote est si enivré de cette impression de régularité que nous donne l'astronomie, que la divinité des astres est pour lui un dogme essentiel. Dans notre bas-monde même, il règne un ordre moins précis, mais réel cependant. Ce même ordre se retrouve, par l'effort de l'intelligence

(1) *Métaphysique*, 1075 a.

et de la volonté humaine, dans un État bien policé. Pour le définir plus exactement, Aristote ramène l'énoncé de l'ordre à un rapport, λόγος, et c'est précisément pourquoi l'ordre se manifeste principalement dans les mathématiques, qui traitent de rapports d'égalité ou d'inégalité, de proportions entre les corps et les figures. Dans un autre ouvrage, qui, s'il n'est pas de lui, représente au moins sa doctrine, dans les *Problèmes*, Aristote conclut, de la considération de l'ordre qui règne dans la nature, à la nécessité de lui soumettre l'activité humaine et de la régler selon un rythme. Les maladies sont elles-mêmes des violations de l'ordre naturel, du rythme.

A l'ordre, Aristote joint la *symétrie*. Le mot grec qui lui sert pour exprimer l'idée d'ordre est ταξις, qui proprement signifie *rang*. La première idée est donc celle d'une série dont les éléments sont rangés régulièrement. Qu'entend Aristote par *symétrie* ? Pas tout à fait la même chose que nous. Symétrie est pour nous un terme géométrique qui désigne la correspondance exacte de deux figures qui peuvent se superposer l'une à l'autre : les deux moitiés d'un carré par exemple. La définition antique est celle de grandeurs qui ont une commune mesure. Mais ce n'est pas tout à fait ainsi que l'entend Aristote. Il emploie l'expression avec une signification en harmonie avec une idée qui inspire tout son système : celle du rapport convenable, de μέτρον, de juste milieu. Les vertus, dans *la Morale à Nicomaque*, sont un moyen terme entre deux extrêmes, qui constituent deux vices opposés. Selon un dialogue, l'*Eudème*, l'asymétrie, quand elle se présente dans le corps, est une sorte de maladie, une laideur ; la maladie elle-même consiste dans un rapport d'inégalité entre les éléments du corps, dans la prépondérance abusive de l'un d'eux (froid ou chaud, humide et sec), tandis que la santé est réalisée par leur équilibre. Ce même équilibre produit aussi bien que la santé la force, et aussi la beauté. Ici encore la pensée d'Aristote dérive en dernière analyse de celle de Platon, telle que la présentait le *Philèbe* ou le livre VI des *Lois*. Mais elle donne plus de relief à une opinion déjà émise par Platon. Il n'y a guère qu'un mode d'expression différent, lorsque, dans un autre fragment conservé par Plutarque sans indication d'origine et que M. Svoboda croit pouvoir rattacher au même dialogue de l'*Eudème*, Aristote voit dans l'*harmonie* un des caractères de la beauté, et, comme Platon, comme tous les Hellènes, met au-dessus de toutes les autres sensations celles de la vue et de l'ouïe par lesquelles seulement l'harmonie nous est sensible. Le mot de *symétrie* est pourtant celui qu'il emploie le plus fréquemment, et il ramène la symétrie

comme l'ordre à un rapport, un rapport moyen, μέσος λόγος, une moyenne, μεσότης. J'ai indiqué qu'en cela aussi Platon avait ouvert la voie à Aristote et tous deux ne faisaient d'ailleurs ainsi que de se conformer à une tendance essentielle de l'esprit grec ; la *mesure*, c'est par excellence une idée grecque, mais c'est Aristote qui en a tiré un système.

Le troisième caractère, le *déterminé*, ὁρισμένον, est peut-être encore plus hellénique. L'infini, quel abus nos romantiques n'ont-ils pas fait du mot et de l'idée ? Déjà d'ailleurs telle *pensée* de Pascal avait associé pour jamais l'idée du sublime à celle de l'infini spatial. Pour les Grecs, l'infini est un objet de répugnance. Depuis Pythagore, c'est pour eux l'inintelligible, le laid. Il est vrai que nous ferions mieux de dire l'*indéfini*, ou l'*illimité*, ou, comme je l'ai dit plus haut, l'*indéterminé*. La *limite* apporte avec elle l'ordre et la beauté, l'ordre et la beauté sont dans l'ὁρισμένον, le πεπερασμένον. L'école pythagoricienne a déjà propagé cette idée. Platon l'a développée dans le *Philèbe*. En toute chose, le déterminé est supérieur à l'indéterminé ; en matière de science, car c'est lui seul qui peut être connu ; dans la nature, car tout, même le monde, y a pour condition d'existence d'être limité ; dans nos vertus ou nos plaisirs, qui correspondent au juste milieu ; dans les mathématiques qui sont le domaine des nombres et des figures géométriques.

L'esprit grec répugne en tout aux extrêmes, Aristote n'aurait pas compris qu'on mit le beau dans l'infini, dans une grandeur colossale. Inversement, il n'admet pas qu'il puisse subsister dans une extrême petitesse. Il faut que la chose belle ait une certaine grandeur, μέγεθος. De même que, dans la *Politique*, il veut un État qui soit de grandeur moyenne, parce que, dans une communauté trop étendue, il ne peut s'établir une discipline, et que, dans une communauté trop restreinte, il n'y a pas encore une vie sociale assez développée, de même l'œuvre d'art, pour Aristote, doit avoir pour caractère d'être εὐσυνοπτος, facile à embrasser d'un même coup d'œil. Il ne faut ni qu'elle ait une grandeur excessive, ni qu'elle échappe à la vue ; il faut qu'elle ait une grandeur convenable, et il est intéressant de noter qu'Aristote ajoute : elle est d'autant plus belle qu'elle atteint de plus près le maximum de grandeur possible. Nous retrouverons cette idée appliquée, dans la *Poétique*, au poème épique et à la tragédie, et éclaircie par un exemple tiré de l'histoire naturelle : pour que nous parlions d'un bel animal ; il faut qu'il soit grand, mais non pas colossal ; car, observé pendant un temps assez court, et supposé en mouvement, il ne peut, s'il est gigantesque, être saisi

du regard en son ensemble. Aristote reconnaît, malgré tout, un élément de beauté dans la puissance, dans la force. Les hommes trop petits, dit-il dans la *Morale à Nicomaque*, peuvent être qualifiés de *jolis* (ἀδτεῖοι), mais ne sont pas *beaux*. Ailleurs, dans la *Rhétorique*, il parle d'une espèce de beauté qui consiste dans l'ὑπεροαή, donc dans ce qui dépasse la moyenne. Mais la clarté, qui dépend de la mesure, reste une condition essentielle.

Ordre, symétrie, limite, une certaine taille, on voit combien l'élément rationnel est considérable dans l'esthétique d'Aristote. Mais Aristote cherche toujours à rendre sa diction aussi compréhensive que possible ; il ne veut rien exclure. Le plaisir entre donc pour une part dans l'émotion qu'inspire le beau. Chose curieuse ! quand il parle des plaisirs supérieurs, c'est-à-dire des plaisirs intellectuels, celui d'apprendre, de comprendre, ou bien de ceux des trois sens qu'il considère comme plus nobles que les autres, vue, ouïe, odorat, il paraît abandonner cette notion de *mesure* qui lui est habituellement si chère. Il dit, dans la *Morale à Nicomaque*, qu'on ne saurait parler à ce propos de tempérance ni d'intempérance. On n'est pas surpris qu'un esprit doué d'une curiosité universelle, tel que fut celui d'Aristote, un savant dont le labeur a été prodigieux par l'intensité et la continuité, ne veuille mettre aucune limite à la recherche philosophique. Ce qui concerne les plaisirs des sens, — fussent-ils les sens supérieurs — surprend davantage. Mais Aristote, dans ces plaisirs même, considère surtout aussi l'élément intellectuel ; il les rapproche le plus possible du mode de plaisir le plus élevé. Il n'est pas sûr qu'il ait raison en affirmant, comme si la chose allait de soi, que les plaisirs des trois sens supérieurs sont l'apanage exclusif de l'homme, que l'animal n'y a aucune part. Le lion, selon lui, ne se réjouit à la vue d'un cerf que parce qu'il y voit une proie, tandis que l'homme peut en admirer l'élégante agilité. L'exemple peut être exact, mais tous les cas sont-ils exclus ? Laissons ce domaine obscur de la psychologie animale. De cette analyse qui tend à ramener le plaisir esthétique à un fait intellectuel, il résulte que, pour Aristote, si violent que soit chez un homme l'amour des belles formes (l'attrait sexuel, bien entendu, étant regardé comme autre chose), celui des belles couleurs, celui des parfums (auxquels les Grecs étaient plus sensibles que nous), on ne saurait parler d'intempérance. Il en est de même pour les sens, et cependant, cette fois Aristote, que son respect des faits d'observation amène ici à se contredire, au moins en apparence, reconnaît que les animaux ne sont pas insensibles à la musique.

Les plaisirs des sens supérieurs sont considérés par lui comme-

désintéressés, et par conséquent comme à peu près indifférents au point de vue moral. Sa pensée est du reste sur ce point extrêmement subtile. Peut-être faut-il noter une certaine réserve de sa part dans l'emploi du terme de *beau*. Il l'applique sans aucune gêne aux sensations de la vue ; mais il parle plutôt d'odeurs agréables que de belles odeurs. En matière de musique même, il se sert de préférence du mot *harmonieux*. Toutefois, dans un passage de la *Morale à Nicomaque*, il distingue formellement entre les odeurs qui sont *belles* — ce sont celles des fleurs, — et celles qui sont simplement agréables : ce sont celles des aliments et des boissons. Au total, et en n'abusant pas de certaines expressions exceptionnelles qui peuvent échapper même à ceux qui, comme Aristote, se sont créé un langage technique et se font une obligation de s'y conformer, il y a pour lui une répugnance à identifier le *beau* avec les plaisirs des sens même supérieurs. Pour s'y refuser, il se sert, quelque part, dans les *Topiques*, du même argument que Platon a employé dans le *Grand Hippias* pour rejeter ou rabaisser le beau que nous n'atteignons que par la sensation. Il constate que la même chose peut être agréable à un sens, la vue par exemple, et désagréable à un autre, soit l'ouïe ; il y aurait donc contradiction à la déclarer belle. Nous voilà ainsi ramenés finalement à ces éléments rationnels d'ordre ou de symétrie que nous avons considérés au début, et nous constatons que l'esthétique d'Aristote se relie de très près à cette *téléologie* qui domine tout son système. Et c'est pourquoi, de même que sa morale, qui semble partir de considérations purement pratiques et s'opposer ainsi à l'idéal platonicien, s'achève, dans les plus belles pages de la *Morale à Nicomaque*, en mettant au-dessus de tous les modes d'activité la contemplation philosophique, de même, son esthétique, partie de l'observation des choses réelles, s'élève ensuite très haut, et vient, dans la *Mélaphysique*, aboutir à des vues qui ne diffèrent que sensiblement de celles de Platon dans le *Banquet*. Le beau se confond avec le bien, dans la considération de ce premier moteur, de cette suprême essence d'où dépend tout ce qui existe : « De ce principe dépendent le ciel et la nature, et il peut nous fournir la satisfaction la plus grande de toutes, mais seulement pour un peu de temps. Lui la possède en effet toujours pareillement ; mais pour nous c'est impossible. Car activité et plaisir se confondent pour lui. C'est pourquoi l'éveil, la sensation, la pensée sont tout ce qu'il y a de plus agréable, et les espérances et les souvenirs en proviennent. Mais, par-dessus tout, il y a la pensée absolue du bien absolu, la pensée maximum de l'être maximum. L'esprit se pense par participation de l'intelligible ;

il devient intelligible par le contact de la pensée, et ainsi intelligible et intelligence sont la même chose. Car c'est l'intelligence qui est capable de l'intelligible et de la substance. Son activité consiste à les posséder. En sorte que l'esprit possède le divin, et cela plus qu'il ne semble, car la contemplation est ce qu'il y a de plus agréable et de meilleur. S'il arrive donc que Dieu soit toujours parfait, comme nous le devenons accidentellement, c'est chose digne d'admiration. S'il l'est encore plus que nous, admirons davantage encore. Or il en est ainsi. Et la vie lui appartient : car l'activité de l'esprit est vie, et Dieu est activité ; l'activité absolue est la vie la meilleure, la vie éternelle. Nous disons que Dieu est l'être éternel et le meilleur, en sorte que la vie, l'existence continue et éternelle appartiennent à Dieu ; car Dieu est cela même. Ceux qui, comme les Pythagoriciens et Speusippe, imaginent que le plus haut degré du beau et du bien ne peut être dans le principe, parce que les principes des plantes et des animaux en sont les causes, et que le beau et le parfait sont dans ce que les causes produisent, ceux-là se trompent. La semence, en effet, provient de quelque chose d'antérieur, qui est parfait ; et ce qui est premier, ce n'est pas la semence, c'est le parfait. Par exemple on dira que l'homme est antérieur à la semence, non pas cet homme qui naît de la semence, mais un autre qui a produit la semence. Il y a donc une essence éternelle et immuable, séparée du sensible ; ce que nous avons dit le démontre. Nous avons prouvé ainsi que cette essence n'a aucune grandeur ; elle est sans parties et indivisible. Elle met en mouvement le temps infini et rien de limité n'a une puissance infinie. Comme toute grandeur est illimitée ou limitée, elle ne peut donc avoir une grandeur limitée, ni illimitée, puisqu'il n'y a d'ailleurs aucune grandeur illimitée. Elle est de plus sans affection ni changement. » Tel est le premier moteur d'Aristote, qui est le bien suprême et le beau souverain. C'est ainsi que l'élève de Platon, après avoir ruiné la théorie des idées, y fait en quelque sorte retour, pour garder au moins quelque chose de l'idée souveraine, l'idée de ce Bien qui est pour Platon au delà de toute essence, d'où tout dérive et qui est en même temps la véritable beauté.

Telle est en somme la conception du beau selon Aristote. Quelle est dès lors la tâche de l'art ? Je ne veux pas étudier dès aujourd'hui les prescriptions détaillées que contient la *Poétique*. J'en extrairai seulement l'idée la plus générale. En posant cette question : qu'est-ce que l'art pour Aristote ? Quel est son but ? je vais simplifier nécessairement un peu, comme j'ai simplifié pour Platon d'ailleurs. Le mot art, τέχνη, est bien plus compréhensif

en grec que le mot ne l'est en français. Il embrasse aussi les métiers. Je ne l'entends ici que des arts libéraux, des beaux-arts. Disons tout de suite qu'Aristote, dont la philosophie est si nouvelle, mais qui s'est toujours gardé de rechercher la nouveauté de parti pris — il cherchait la vérité ; et aucun Grec n'a eu la superstition de ce que nous appelons périlleusement l'originalité — disons tout de suite qu'Aristote assigne à l'art le même but que Platon, je veux dire : l'imitation. Mais gardons-nous d'en conclure que, pour lui comme pour Platon, l'imitation n'a à peu près aucune valeur ; qu'elle n'est que vanité et duperie. Le plaisir que nous prenons à l'art lui semble naturel et légitime. Il en trouve le germe dans un des instincts les plus profonds de la nature humaine, on pourrait presque dire dans la nature tout court. Car les animaux aussi ont l'instinct d'imitation. L'homme le possède à un degré bien supérieur. L'enfant, dès qu'il commence à penser et à agir, imite. L'imitation bien réussie nous réjouit et la preuve en est que nous nous plaisons même à la représentation de choses dont la réalité nous déplaît ; un cadavre, un objet ou un être laids ou vils. Pourquoi cette satisfaction ? En l'expliquant, Aristote ne laisse pas que de tomber dans un de ses défauts, qui est de trop raisonner. Le plaisir que nous procure l'œuvre d'art — il pense en première ligne à la peinture, mais certainement aussi à la poésie — vient de la ressemblance que nous constatons entre la réalité et son image. Soit ; mais cette constatation est pour Aristote un véritable syllogisme. Il ajoute, il est vrai, — en son désir de voir tous les aspects d'une question — que parfois nous ne connaissons pas l'objet représenté et que nous admirons tout de même l'œuvre d'art ; c'est le talent de l'exécuteur que nous admirons. Mais le caractère intellectuel du plaisir esthétique n'en subsiste pas moins.

La théorie de l'imitation est beaucoup plus précise chez lui que chez Platon. Il en distingue plusieurs sortes, qu'il classe sous trois points de vue : 1<sup>o</sup> moyens d'imitation (couleurs, pour la peinture ; mots, pour la poésie, etc.) ; 2<sup>o</sup> objets (choses nobles, pour la tragédie ou l'épopée ; basses, pour la comédie ou l'iambe) ; 3<sup>o</sup> la manière (objective, dramatique, ou narrative).

Mais le trait par lequel la doctrine de l'imitation est beaucoup plus nouvelle chez Aristote, et dépasse celle de Platon, c'est celui-ci. Est-ce que l'artiste imite simplement et uniquement ce qui est ? Aristote n'hésite pas à répondre négativement. Ce qui est, c'est le particulier, l'individuel, et l'artiste imite le général, τὸ κοινόν. Pour bien exprimer la pensée d'Aristote, il faut ici encore lui emprunter des exemples, qu'il prend presque exclusive-



ment dans la poésie. Que font le poète épique et le poète dramatique ? Reproduisent-ils seulement ce qui est arrivé, τὰ γενόμενα ? Non ; car c'est l'histoire qui a cette tâche. Le poète doit viser avant tout à la vraisemblance, et c'est une pensée d'Aristote que Boileau s'est appropriée, quand il a dit que : « Lé vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable. » Le poète doit représenter les choses telles qu'il est nécessaire qu'elles soient, ou qu'il y a le plus de chance qu'elles aient été. Il y a là deux cas distincts. Il y a, dans la nature en général, comme dans la nature humaine, des choses nécessaires, soumises à des lois invariables. Mais il y a aussi un autre domaine où règne plus de souplesse ; c'est celui de la probabilité, de la vraisemblance, à laquelle l'artiste doit toujours se conformer. C'est ainsi qu'Aristote aboutit à sa formule fameuse, et vraiment profonde : *La poésie est plus philosophique que l'histoire*. Vous voyez combien nous sommes loin maintenant de Platon, qui jamais n'aurait concédé pareil privilège à la poésie et que son système condamnait à mépriser presque également la poésie et l'histoire.

(A suivre.)

# L'Art de Gogol

Cours de Jules LEGRAS,

Professeur à la Sorbonne.

---

## V

### Conclusion.

Nous avons examiné, un peu au pas de course, les œuvres les plus caractéristiques de Gogol, et nous y avons constaté une ascension constante. Il me faut maintenant examiner si cette constatation est ou non d'accord avec l'hypothèse que j'ai dressée en débutant. Je vais montrer que toute l'étude littéraire que nous venons d'esquisser confirme de tout point l'hypothèse qui l'a précédée.

Pour fixer les idées, je vous rappelle que, pour moi, la question importante était de savoir pourquoi, dans l'œuvre de Gogol, il y avait tant d'inégalité et pourquoi on y voyait coexister du romantisme et du réalisme, ce qui ne laissait pas d'embarrasser ceux des historiens de la littérature qui croient aux formules.

Je vous ai donc montré en détail où était l'inégalité, où le romantisme, où le réalisme. Si ma théorie est juste, ces mélanges d'éléments hétéroclites doivent pouvoir s'expliquer *par le dedans* et non par le dehors.

J'ai d'abord montré que, chez notre auteur, la forme extérieure n'avait pas bougé. *Les Soirées dans une mėlairie* et *Les Ames mortes* sont, au point de vue du style, exactement sur le même plan : elles relèvent exactement des mêmes procédés. Qu'on les examine au point de vue de la phrase, du vocabulaire, de la grammaire, du nombre, de l'expression, on ne constate pas, entre ces deux œuvres, de progrès ou même de modification sensible. Il semble que Gogol ait apporté, comme don de joyeux avènement, le souci d'une certaine forme qu'il purifiera quelque peu chemin faisant, mais ne modifiera jamais complètement au cours de toute sa carrière.

D'autre part, nous avons constaté que les œuvres du début

sont ou bien médiocres ou bien de qualité moyenne, les meilleures ne pouvant se comparer, en ce qui concerne la valeur littéraire, aux chefs-d'œuvre de la fin. Il y a donc eu, pour la qualité, une ascension presque constante depuis *Hans Kuchelgarten* jusqu'aux *Ames mortes*. Il s'est passé ici le contraire de ce que nous avons constaté pour la forme extérieure, dont nous avons dit qu'elle n'avait pas bougé. Les deux éléments dont se compose une œuvre, la forme et le fond, ont donc subi un sort différent. Par conséquent nous apprenons là que nous devons chercher la nouveauté, l'évolution, non pas dans la forme, mais dans le contenu des œuvres. C'est ce contenu qui seul distingue chez Gogol les chefs-d'œuvre de la fin, des œuvres moins brillantes du début. Or nous avons montré que, sauf un important fragment abandonné par l'écrivain, tous les sujets des œuvres de premier plan lui ont été suggérés, tandis qu'il a trouvé tout seul ceux du début, depuis *Hans Kuchelgarten* jusqu'à *Taras Boulba*. Or, si les chefs-d'œuvre de Gogol ne se distinguent de ses autres œuvres que par leur contenu, que par leur sujet plus simple, et si ces sujets lui ont été *suggérés*, il en résulte que le passage du romantisme de ses débuts au réalisme de la fin tel que nous le constatons chez l'écrivain s'est opéré sans qu'il y ait pris une part consciente : cette modification a été en quelque sorte *automatique*. Des sujets autres que ceux qu'il avait pour habitude de combiner l'ont mis de suite dans un courant littéraire nouveau. Mais on ne saurait admettre qu'un écrivain de ce calibre se laisse modifier ainsi de fond en comble par quelque suggestion extérieure. Il faut logiquement conclure que ces sujets nouveaux, ces sujets plus simples suggérés à notre auteur n'ont pas fait autre chose que servir en quelque sorte de révélateurs à une tendance qu'il possédait précédemment tout entière, ainsi qu'en fait foi, entre autres, le fragment *Ivan Feodorovitch Sponka*. Ces sujets ont fourni à Gogol des cadres commodes et plaisants où il a pu couler non plus ses imaginations historiques ou fantastiques, mais ses impressions de la vie courante. Ces sujets n'ont pas *transformé* la nature du génie de Gogol ; ils ont simplement donné à ce génie un moyen commode de s'exprimer. Cette constatation prouve en même temps que, sous le « romantisme » de tant d'œuvres du début, il y avait une base réaliste fort nette et qui n'attendait, pour s'exprimer librement, qu'une occasion favorable.

L'évolution de Gogol apparaît ainsi en toute clarté. L'écrivain a apporté en naissant une merveilleuse acuité de vision et d'observation. Ce caractère, si commun chez les Russes, a pris chez lui une importance hors de pair. La faculté d'observation est le

fond même de la nature de Gogol, et c'est un fait que Pouckine avait signalé dès les débuts de l'auteur de *Mirgorod*. Ce petit provincial chétif a été doué du talent de voir les gestes, de voir les couleurs, de voir la vie, de voir, pourrait-on dire, jusqu'aux paroles qui accompagnent tel ou tel geste aperçu. Non seulement il pratique ce genre d'observation intensive, mais il en sait le prix et il prend des notes, à une époque où ce genre de documentation n'était guère répandu. Voilà pour l'apport naturel de Gogol.

D'autre part, il apparaît en pleine période du romantisme européen. Vous apercevez de suite que la qualité d'observation minutieuse et précise qu'il apporte se trouve en contradiction avec les tendances du romantisme au milieu duquel il fait ses premières armes littéraires. Je m'explique. Les romantiques ont bien crié sur tous les toits qu'ils avaient rompu avec la tradition classique de l'ordre à tout prix, de la dignité à tout prix, de la mesure à tout prix. Ils ont proclamé le droit qu'avait l'écrivain d'aller chercher où il l'entendait, fût-ce parmi la difformité physique ou morale, les sujets qu'il voudrait peindre. Mais en élargissant le cercle de leurs inspirations, ils n'ont pas pour autant observé la nature de plus près. La nature, ils l'ont construite au gré de leur imagination, et, ayant déchaîné le « moi », ont coloré le monde extérieur des diverses passions éprouvées par ce « moi ». Leur observation est le point de départ d'une rêverie constructive, laquelle se développe avec une rigueur logique et nous présente des caractères qui sont toute vertu ou toute scélératesse : *Hernani*, *Le Prisonnier du Caucase*, *le Démon*...

Ainsi Gogol est doué de la qualité fondamentale la plus éloignée des tendances romantiques : l'acuité de la vision, et l'attention portée, en dehors de tout entraînement de passion (Gogol ignore la passion), vers la réalité, si humble qu'elle soit, et si diverse.

A cette tendance primordiale s'en joint une autre également opposée aux tendances du romantisme : c'est le désir de plaisanter, c'est l'humour, c'est l'ironie, c'est la drôlerie. Vous savez de reste que l'humour et la plaisanterie s'accorderaient difficilement avec les développements de pure rhétorique, et avec les effusions sentimentales des romantiques, car ceux-ci, dans tout ce qu'ils écrivent, sont sérieux ou tragiques.

Ainsi, par les deux pôles de sa nature, Gogol naît en *opposition* totale avec les tendances du romantisme.

Mais nous avons vu qu'il apportait dès ses débuts littéraires un goût prononcé pour la belle phrase, pour le style soigné, nom-

breux, harmonieux, à facettes, comme aussi pour des élans de description sentimentale. Ce goût a-t-il été fixé chez lui ou bien seulement fortifié par les habitudes de son éducation et par le milieu littéraire où il débute ? Je ne sais. En tout cas, ce goût non seulement a existé au début, mais s'est maintenu jusqu'à la fin, ce qui nous incite à penser qu'il faisait partie inhérente de la nature même de l'écrivain. Or ce goût de la forme rutilante et nombreuse et la conception raisonnée que s'en fait Gogol, le replacent dans le courant même des habitudes romantiques, où s'installe si volontiers le « morceau de bravoure », ce genre désuet pour lequel notre auteur a un faible. On pourrait donc dire ceci : Gogol a apporté à ses débuts et utilisé jusqu'à la fin une phrase marquée par des caractères romantiques.

Il est facile de comprendre maintenant ce qui s'est passé chez lui. D'une part, les tendances de sa nature, qui sont éminemment réalistes et humoristiques, l'éloignent du romantisme ; d'autre part, sa conception de la phrase, à laquelle il attache une si grande importance, l'y ramène directement. Dès lors, ce qui se développera d'abord chez lui, c'est ce par quoi il *ressemble* à son milieu littéraire, c'est le souci de la forme, du morceau à effet, des scènes heurtées et piquantes. C'est pour cette raison qu'au début, il peint des scènes de village observées avec beaucoup de précision, mais qu'il croit devoir envelopper dans la gaze irisée de ce qu'il tient pour de la poésie : de là les scènes de sorcières et les morceaux de bravoure. Mais les années passent et les sujets s'épuisent. Gogol manque d'ailleurs d'imagination créatrice. Que va-t-il faire ? Ayant un trou à boucher, il écrit un beau jour une série de scènes vues et ce sera *Ivan F. Sponka* ; ou bien il unit l'observation à l'humour et écrit *Ménage d'autrefois*, où transparaît comme un regret de son passé ensoleillé. Une autre fois, sur un modèle russe, il écrit en s'amusant une galéjade qu'il intitule : *Ivan Ivanovitch et Ivan Nikiforovitch*, et son observation est si humainement profonde qu'il touche là, sans s'en douter, aux sources même du « tragique quotidien ». Alors se produit une sorte d'inversion de ses qualités natives. Ce qui sentait le romantisme, c'est-à-dire la phrase, le style, qui jusqu'ici *dominait*, va désormais *obéir* : c'est l'observation assaisonnée d'humour qui va prendre le dessus. Et cette révolution intime nous amène à la véritable formule de Gogol, celle du *Manteau*, du *Réviseur*, des *Ames mortes*.

La courbe d'évolution est achevée et vous pouvez constater qu'elle consiste non pas dans l'adjonction d'éléments nouveaux, mais dans une interversion dans le rapport des tendances qui,

de tout temps, existaient en lui. L'évolution vers le réalisme s'est produite par le dedans et non par une influence extérieure. Un recouplement nous est d'ailleurs fourni par ce fait que, en plein réalisme des *Ames mortes*, Gogol se souvient encore de certains procédés romantiques, tels que le morceau de bravoure, et s'y laisse entraîner.

L'évolution de Gogol étant bien comprise, il ne sera pas inutile de jeter un coup d'œil sur sa morale.

Chose digne de remarque, les œuvres de sa maturité, ses grandes œuvres, tandis qu'elles font beaucoup rire les simples et la jeunesse, provoquent souvent, au contraire, chez des lecteurs plus mûrs, des réflexions qui ne sont pas gaies.

Ce fait semble tenir à deux causes principales. La première est que Gogol, selon qu'on l'examine superficiellement ou bien à fond, apparaît fort différent, et cela explique la fameuse scène de la lecture des *Ames mortes* à Pouckhine. Lorsqu'on l'observe superficiellement, Gogol paraît montrer par quoi ses types variés, les Khlestiakof, les Tchitchikof, les Sarafan, les Sobakévitch, les Korobotchka, etc., se distinguent des autres hommes. Or l'opposition est un élément essentiel de comique : les rires ou sourires qui accueillent le passage d'une scène de carnaval ne s'expliquent pas autrement. Mais, quand on y regarde de plus près, on aperçoit que les types créés par lui sont peut-être amusants, mais qu'ils nous font surtout penser aux traits qui leur sont communs avec toute une lignée d'individus pareils, et cela d'autant plus que Gogol ne crée pas des individus, mais des types. En d'autres termes, les gestes de ses personnages sont comiques, mais la valeur prototypique de ces personnages, qui est considérable, nous incite à des réflexions sérieuses,

Une seconde raison explique la différence d'effet produit par la lecture de Gogol sur des catégories différentes de lecteurs. C'est que l'écrivain se penche presque toujours et instinctivement non pas seulement sur le « tragique quotidien », mais sur ce qu'il y a d'éminemment tragique dans ce tragique quotidien. Quels sont ses héros comiques ? Des jouisseurs, des êtres nuls, comme Sponka, des joueurs (tous ses officiers et beaucoup de civils), des buveurs, des goinfres, des voleurs, des filous, des chevaliers d'industrie, des aigrefins de toute espèce. Certes il ne nous montre que le côté drôle de leur cas, mais il ne peut nous empêcher de remarquer l'autre côté, et cela à un double point de vue : moralement, nous discernons la cause de leur malheur ou de leur ruine : historiquement, nous faisons retour sur la Russie, et sur les conditions politiques et sociales où elle se trouvait alors. Et nous arrivons alors

à penser, nous aussi, comme le grand poète, que « la Russie est bien triste ».

De cela d'ailleurs, Gogol ne se doutait pas avant que le grand poète le lui ait affirmé.

\*  
\* \*

Nous avons étudié Gogol comme écrivain isolé. Il convient de le replacer dans son milieu. Ici, sa place est double : il est un écrivain cultivant une forme soignée — et il est peintre de la Russie. Comme styliste, il fut, à son époque, le plus considérable après Pouchkine. Il fraye la voie où ne tardera pas de paraître le merveilleux auteur des *Mémoires d'un Chasseur*, I.-S. Tourguénief, tandis que, par contre, les grands réalistes et psychologues russes, Tolstoï et Dostoyevski feront bon marché de la forme extérieure.

Comme peintre de la Russie, Gogol est le premier en date parmi les grands. Il a montré des côtés un peu spéciaux de la société russe ; il a été d'un réalisme tant soit peu théorique, en ce sens que les détails, pris isolément, sont plus vrais que ne le sont les personnages. En un mot, par ses accumulations de détails vrais, il crée des *types*. Il a du moins fait voir combien la réalité russe était digne d'exciter l'intérêt des écrivains. Derrière lui se lèvera toute la série des *Narodniki* (écrivains s'occupant du peuple), qui s'efforceront de peindre la Russie provinciale et paysanne.

Enfin il a mis le doigt sur deux des plaies les plus douloureuses de la Russie d'alors : la corruption administrative et le servage.

On voit donc que Gogol, avec ses inégalités, avec ce qu'il y a parfois d'un peu gêné jusque dans ses plus belles œuvres, a joué et joue encore un rôle littéraire de premier plan. Sa folie religieuse et mystique l'a bien pu faire choyer du grand monde réactionnaire, tandis que les intellectuels s'écartaient de lui ; mais nul n'a pu se soustraire au charme et à la grande allure de ses meilleures œuvres. Les quelques oripeaux romantiques qui y étaient çà et là restés accrochés ont pâli avec le temps, et pour ne parler que de ces deux œuvres adoptées également par la littérature mondiale, *Le Réviseur* et *Les Ames mortes* sont encore à l'heure actuelle, près de cent ans après leur apparition, un des plus justes sujets d'orgueil de la Russie.

## VARIÉTÉ

---

### Les sauvagesses de Chateaubriand et leur réalité historique.

---

On sait que Chateaubriand a été presque aussi grand historien que grand poète. Et M. Jullian n'a pas hésité à lui faire place dans sa galerie des principaux historiens du XIX<sup>e</sup> siècle (1). Avant de commencer n'importe laquelle de ses œuvres d'imagination, Chateaubriand se documentait en lisant tout ce qui avait été imprimé, tout ce qu'il pouvait se procurer sur le sujet qu'il voulait traiter.

C'est ce que l'on constate par exemple en lisant *les Nalchez*. Chateaubriand s'est proposé d'écrire l'épopée des Français dans le Nouveau Monde. Mais il aurait aussi bien pu en faire l'histoire, tant il avait réuni de matériaux, bons à utiliser pour un historien. Il n'est guère de détail — nom propre ou trait de mœurs — qui ne puisse se justifier par une citation. Au bas de presque chacune de ses assertions, on pourrait mettre une référence empruntée à un auteur digne de confiance. « La couleur locale est irréprochable chez lui-même dans les détails les plus menus, il est impossible de le prendre en faute. » (G. Chinard.)

Rechercher les sources historiques de Chateaubriand, ce serait un beau travail à faire. M. Chinard l'a entrepris (2). Nous ne songeons pas à marcher sur ses brisées. Il nous suffira de contester la véracité des *Nalchez* sur un point particulier, les Sauvagesses.

Les Sauvagesses, — Chateaubriand n'emploie jamais ce mot : il dit Indiennes ou Sauvages, au féminin comme au masculin — apparaissent dans *Atala* et les *Nalchez*. Celles dont Chateaubriand

(1) *Extraits des Historiens français du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1897.

(2) G. Chinard, *Chateaubriand, Les Nalchez, livres I et II. Contribution à l'étude des sources de Chateaubriand*, dans *University of California Publications in Modern Philology*, vol. VII, Berkeley, 1919, p. 201-264. Il oublie de mentionner une source importante de Chateaubriand, *Les Dialogues* du Baron de La Fontan à qui Chateaubriand a pris le nom du sauvage Adario.



a fait le portrait se réduisent à quatre : Akansie, Atala, Céluta, Mila. Toutes quatre sont des amoureuses. Mais Akansie est une femme violente et criminelle. Les trois autres sont des modèles de douceur et de tendresse.

Ces Indiennes sont-elles une invention de Chateaubriand ? Pouvons-nous au contraire considérer qu'elles ont une réalité historique ?

La question ne se pose guère pour la méchante Akansie. C'est bien ainsi que nous nous représentons une femme sauvage. Mais les autres ? Ne sont-elles pas trop charmantes, trop complexes, trop pareilles aux femmes des pays civilisés ?

Faisons leur portrait d'après ce que nous en dit Chateaubriand. Les épithètes qu'il applique à ses héroïnes nous renseignent un peu sur leur personne. Elles sont belles, gentilles, charmantes, aimables, élégantes, courageuses, chastes et vertueuses. Par les propos qu'il leur prête, par les traits qu'il raconte d'elles, nous voyons qu'elles ont de l'esprit, nous pénétrons davantage leur psychologie. Natures tendres et passionnées, elles se donnent sans réserve et s'attachent de toute leur âme à ceux ou à celles qui sont l'objet de leur affection : époux, amis de l'un et de l'autre sexe, enfants.

Mais ces créatures délicieuses sont vives, sensibles, impressionnables. La moindre émotion les bouleverse. Facilement, elles se laissent troubler par la jalousie. Lorsqu'elles aiment, elles ne connaissent rien que ce qu'elles aiment. Leur amour est-il menacé ? Pour le défendre elles braveront tout. Ni dieux, ni patrie n'existent plus pour elles. La religion n'a guère d'empire sur ces filles des bois, la religion de leurs ancêtres. Car si Atala a été baptisée, Céluta, Mila sont restées de pures, de parfaites païennes.

Tout cela est-il vraisemblable ? Y a-t-il jamais eu des sauvages, dans la réalité, qui aient approché de ce type idéal ?

Reprenons une à une les indications physiques et morales que nous fournit Chateaubriand. Sont-elles d'accord avec ce que nous apprennent les anciens historiens, les documents contemporains ?

Quant aux avantages physiques des Indiennes, nous sommes mal placés pour en juger. Constatons pourtant que les gravures intercalées dans les ouvrages de Lafitau (1), de Le Page du

(1) *Mœurs des Sauvages Américains, comparées aux mœurs des premiers temps*. Paris, 1724, 2 volumes in-4°.

Pratz (1), ne détruisent pas l'opinion favorable que Chateaubriand nous en avait donnée. Les Sauvagesses sur ces planches, — Iroquoises et Natchez — apparaissent comme des femmes très bien faites, grandes, élancées, de visage agréable. Le frère Sagard écrit en 1624, que chez les Iroquois Agniers, « les jeunes femmes et filles semblent des nymphes tant elles sont bien accommodées et des biches tant elles sont légères du pied ». Aveu que nous enregistrons avec plaisir et qui pour nous a une valeur toute particulière.

Gabriel Sagard, missionnaire récollet, faisait profession de mépriser les personnes du sexe et les sauvagesses lui faisaient d'ordinaire l'effet d'impurs suppôts de Satan.

Du physique passons au moral. Que les Indiennes fussent courageuses comment le nier ? Sagard en 1624, Charlevoix en 1721 nous le disent : leur constance à souffrir était au-dessus de toute expression, elles accouchaient sans jeter un cri.

Elles avaient de l'esprit, c'est certain. Le Page du Pratz nous a rapporté un discours tenu par une des femmes du chef Natchez, le Serpent Piqué (2). Nous y retrouvons une très belle pensée, déjà exprimée par Sophocle dans *Électre*. Elle dit aux Français, car elle va mourir : « Ne vous chagrinez pas : nous serons plus longtemps amis au pays des Esprits, parce que l'on n'y meurt pas » (1725).

Que les Sauvagesses aient été capables d'aimer profondément, la chose ne peut être niée. M. de la Roncière nous a raconté, d'après Le Page du Pratz, l'histoire émouvante de cette femme noble des Natchez, que les Français appelaient la Glorieuse (3). Parce qu'elle avait été l'amie du Serpent Piqué, elle demanda et obtint de mourir volontairement le jour de ses funérailles.

De leurs puissances de tendresse, de dévouement, elles ont su à plusieurs reprises, donner des preuves aux Français. En 1729, la Vieille Soleille (4) — ou princesse Bras Piqué — qui avait eu jadis un amant de leur nation, révèle aux autorités françaises le complot des Natchez. Lors du massacre du fort Rosalie, le soldat Navarre est sauvé par une fille Natchez dont il était fort aimé. Après avoir pourvu à son salut, elle lui dit : « Je présume que les Français tireront vengeance de la mort de leurs frères ;

(1) *Histoire de la Louisiane*, etc., Paris, 1758, 3 volumes petit in-12.

(2) Grand chef Natchez, ami des Français.

(3) Appelée la « Glorieuse » parce qu'elle ne voulait fréquenter que les Français de distinction.

(4) Parce qu'elles prétendaient descendre du Soleil. Ressemblance avec le Japon.

mais, si tu reviens avec eux, tâche de m'avoir pour vivre avec toi (1). »

L'amour des Indiennes pour leurs enfants est un fait bien prouvé. Sagard, Charlevoix, pour ne citer que ceux-là, nous l'attestent : ils le jugeaient même excessif.

Ces tendres mères, ces charmantes compagnes étaient-elles aussi chastes, aussi vertueuses que l'assure le grand écrivain ? Il paraît bien que, du nord au sud, chez toutes les nations américaines, le libertinage était quasiment de règle. Dès le plus jeune âge, une complète liberté présidait aux relations entre les sexes. Sagard l'a constaté. Mais La Hontan, Charlevoix, Le Page du Pratz, Pouchot, s'expriment à peu près dans les mêmes termes. La liberté aurait plutôt existé avant le mariage qu'après. Les facilités de ces éducations sentimentales auraient, nous dit-on, garanti la fidélité des unions légitimes. Chez les nations indiennes, on savait d'ailleurs ce que c'était que des courtisanes. La Hontan ne nous l'a pas laissé ignorer et Chateaubriand s'en est souvenu (2).

N'exagérons rien cependant et profitons d'une réflexion du P. Lafitau. Chez les Sauvages, nous dit-il, comme partout ailleurs, il y a du bien et du mal, des folles et des sages.

Le baron de La Hontan affirme péremptoirement que « les sauvages ne sont pas susceptibles de jalousie ». Mais il est contredit par Charlevoix et Lafitau. Ces auteurs nous certifient que, tout sauvages qu'ils fussent, les Indiens connaissaient parfaitement ce sentiment. Les nations du sud, celles où Chateaubriand a situé le théâtre de son épopée, le poussaient très loin, jusqu'aux pires violences. La jalousie criminelle d'Akansie, la jalousie mélancolique de Céluta, n'ont donc rien de surprenant, rien d'extraordinaire.

Chateaubriand a-t-il eu raison de mettre en scène des païennes. De bonne heure, les missionnaires, les Récollets d'abord, les Jésuites ensuite, après eux, s'étaient attaqués à la conversion des sauvages. Sauf auprès des Hurons et dans quelques colonies indiennes établies près de Québec ou de Montréal, ils n'obtinrent que peu de résultats.

Les Indiens en définitive, et quelques individualités mises à part, ne se francisèrent point. Ce furent les Canadiens qui s'indianisèrent. Les Indiens dans l'ensemble restèrent chez eux.

(1) Le Page du Pratz, *op. cit.*, III, 266-267.

(2) Okouessen (Ninon de Lenclos). La Hontan, *Nouveaux Voyages*, II, 142-143, Chateaubriand, *Les Natchez*, éd. Garnier, p. 259-264.

Les Canadiens allèrent les y trouver et cela dès le commencement. Des coureurs de bois, il y en a toujours eu, il y en eut à toutes les époques (1). Lorsque Champlain rendit Québec aux Anglais en 1629, il ramena la colonie en France : mais presque tous ses interprètes préférèrent demeurer avec les Indiens.

Cette vie sauvage, vie de liberté, d'insouciance et de paresse, avait beaucoup de charmes. Marie de l'Incarnation les a décrits dans une lettre à son fils de 1668 : elle ne les a pas dit tous. Les Sauvagesses faisaient partie intégrante de ces charmes. Les interprètes — agents de compagnies marchandes chargés de traiter avec les Indigènes — contrecarraient tant qu'ils pouvaient l'action des missionnaires. Sagard prétend qu'ils avaient en plusieurs endroits « des haras de garces ». On comprend qu'ils ne se souciaient guère de les voir convertir.

Les missionnaires prêchèrent comme ils voulurent, comme ils purent. Une bonne partie de la jeunesse canadienne continua à courir les bois et à vivre dans le désordre avec les sauvagesses. Lorsque des postes militaires furent établis, officiers et soldats firent de même. Les règlements militaires portaient qu'à l'intérieur des forts, ne devaient se trouver que les femmes françaises absolument nécessaires. On se dédommageait comme on pouvait. Une lettre (2) du P. de Carheil à M. de Callières du 30 août 1702 datée de Michillimakinac présente la vie des forts sous un singulier aspect. Il reproche aux commandants d'en faire un lieu qu'il a honte d'appeler par son nom ; « les femmes ont appris que leurs corps pouvaient tenir lieu de marchandises et qu'ils seraient encore mieux reçus que le castor, de sorte que c'est là présentement le commerce le plus ordinaire, le plus continu et le plus en vogue ».

D'une manière ou d'une autre les Français se sont beaucoup mêlés aux Sauvagesses. À côté de liaisons éphémères, se formèrent des attachements durables. Certains Canadiens ont passé avec les nations, comme l'on disait, une bonne partie de leur vie. Tels furent plusieurs interprètes du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ces interprètes, qui étaient habituellement des officiers réformés jouaient le rôle de résidents auprès des tribus indiennes. Celles-ci les avaient adoptés et eux les commandaient. Maricourt, un des fils de Charles Le Moyne, Joncaire et ses fils, ont ainsi vécu chez les Iroquois pour le plus grand avantage de l'influence

(1) De notre temps, on pense à Constantin-Weyer.

(2) Dans Thwaites, *Jesuits Relations and Allied Documents*, LXV, p. 194-198.

française. En 1759, selon Pouchot, Joncaire et Chabert, fils du premier Joncaire, ne comptaient pas moins de soixante Iroquois qui leur étaient apparentés, enfants ou alliés. Ils s'étaient mariés dans leur nation d'adoption, mais à la manière indienne. Langlade (1) avait fait mieux. De famille militaire — celui-là n'était que traitant — vers 1727, il épousa à Michillimakinac la sœur du Grand Chef des Outaouas.

Et ce n'est pas là un cas isolé. De tout temps, il s'est trouvé des hommes assez épris des Sauvagesses pour les épouser en légitimes noces. Au xvii<sup>e</sup> siècle, le baron de Saint-Castin s'était bien marié avec la fille d'un chef abénaquis. A diverses reprises, en 1706 notamment et en 1735, les autorités devront intervenir pour limiter le nombre de ces unions. Plusieurs fois l'on vit des coureurs de bois ramener dans la colonie leurs compagnes indiennes. Lorsque, faute de missionnaires, leur mariage n'avait pu être contracté valablement, ils le faisaient réhabiliter à l'intérieur de la colonie.

On a relevé trente de ces unions mixtes au xviii<sup>e</sup> siècle. On en voit dans les familles Blondeau, Brault de Pomerville, Durand, Huguerre, Lamoureux, Pelletier et Boucher de Boucherville, l'illustre Pierre Boucher.

De Québec à Vancouver, on trouverait à peine une tribu indigène qui ne soit mêlée de sang français.

Sauvagesses et Français se sont donc beaucoup aimés. Aux Français les Indiennes reconnaissent deux mérites d'ordre assez différent : elles appréciaient tout à la fois leur vigueur physique et leurs soins assidus. Beaucoup plus passionnées que les hommes de leur nation, les filles des bois trouvaient que les Français savaient mieux répondre à leur tendresse. Lorsqu'un jeune Huron avait embrassé trois fois la nuit sa femme ou son amie, il avait donné toute la mesure de ses moyens (La Hontan). Cette mesure les jeunes Français la doubleraient facilement. Pour la même raison, dit-on, les Tahitiennes firent si bon accueil aux compagnons de Bougainville.

D'autre part, les Français témoignaient à leurs compagnes indigènes des égards, un empressement auxquels elles n'étaient pas habituées, mais auxquels elles étaient très sensibles.

Pouchot a bien pu dire qu'au fond les sauvagesses préféraient toujours les sauvages aux Français. A l'en croire, si elles se don-

(1) Père de Charles de Langlade, lieutenant réformé et Père du Wisconsin (E.-U.).

naient si souvent à eux, c'était par intérêt, c'était par vanité, et non point par sentiment. Mais Pouchot est seul de son avis.

Ce que la gentille Mila prodiguait à Outagamiz, plus d'un Français, plus d'un Canadien a dû le trouver dans les bras de son Indienne : de la douceur et de l'oubli, de la tendresse et de la consolation.

Nous sommes mal renseignés sur les qualités amoureuses des Sauvageuses. Les Jésuites, notre principale source d'information au sujet des Indiens, ne se souciaient guère de faire leur éloge à ce point de vue. Mais un fait est là incontestable. Plusieurs centaines de Canadiens, sous le régime français, ont passé la majeure partie de leur vie dans les bois, avec les Sauvages. L'amour du gain, la chasse des pelleteries les y avait sans doute attirés pour la plupart. Mais ce qui les y retenait, ce n'était pas seulement l'existence libre et indépendante des Indiens, c'était aussi leur amour pour les Indiennes.

Pourtant ces coureurs de bois n'étaient pas tous de grossiers aventuriers. Il y avait parmi eux des gens instruits, bien élevés, habitués à tous les raffinements que donne l'éducation dans un milieu d'élite. Le Rat, chef Huron de Michillimakinac, assurait La Hontan qu'il en avait vu qui lisaient tous les jours les Fables d'Ésope.

En 1757, un sieur de Coigne, pris et adopté depuis dix ans par les Cherokees, ne voulait plus les quitter. Il appartenait à une des plus grandes et des plus riches familles de Montréal, d'une vieille souche chevaleresque du Berry.

Nombre de métis gardent la preuve de leur origine aristocratique. Elle se trouve dans leurs noms. On en a relevé quelques-uns : Repentigny, Montigny, la Morandière, Lusignan, La Porte Saint-Georges (R. de Gourmont, *les Canadiens de France*), Deschambault. C'est le meilleur sang du Canada qui s'est allié aux Sauvageuses.

Les Français en général ont eu plus que de la bienveillance et de la sympathie pour leurs amis indiens : de l'estime. A la différence des colons américains, ils ne les ont jamais considérés comme une race inférieure (Thwaites, *France in America*). Plusieurs chefs sauvages ont servi dans les troupes françaises comme officiers. Le Rat, celui que La Hontan fait parler sous le nom d'Adario, avait le rang de capitaine; et lorsqu'il mourut à Montréal en 1701, les honneurs militaires lui furent rendus.

Le Page du Pratz, après avoir rapporté les discours de la favorite du Serpent Piqué ajoute cette réflexion : j'ai voulu « montrer combien cette nation a d'esprit et qu'elle n'est rien moins

que ce que l'on entend d'ordinaire par le nom de sauvage que la plupart du monde lui donne mal à propos ».

Les Français ne méprisaient donc pas les Sauvages ; et encore moins les Sauvages. Pour leurs amis des bois plusieurs furent certainement affectueux et attentionnés. En 1758, Charles-Borromée d'Aillebout de Coulonge, gentilhomme canadien, légua sa montre d'or à une métisse Thérèse du ou de Lignon. C'était sans doute ce qu'il avait de plus précieux. Cette Thérèse n'était sauvagesse que par sa mère ; et du reste, elle avait été élevée dans la colonie, domestique chez les parents d'Aillebout. Mais assez souvent, dans la profondeur des bois, les Canadiens du XVIII<sup>e</sup> siècle ont dû rencontrer des Indiennes qui, sans être francisées, étaient à moitié françaises. En 1749, d'après Kalm, le sang indien était déjà très mélangé de sang européen.

Si tant de Français, et somme toute, de Français distingués, ont pu se plaire dans la société des sauvages, on peut supposer que c'est parce qu'ils avaient trouvé là des femmes qui pouvaient les comprendre, qu'ils pouvaient aimer sans déchoir.

Ferdinand Cortez n'avait-il pas eu une femme parfaite dans l'Indienne Marina ? Fille de chef, il est vrai. Mais chez les Indiens de l'Amérique du Nord existait aussi une manière d'aristocratie. Les Natchez avaient même plusieurs degrés de noblesse. Les Soleils constituaient la plus haute classe. Cette noblesse n'était transmissible que par les femmes. En s'unissant à des étrangers, en en ayant des enfants, les jeunes et jolies Soleilles ne s'exposaient donc pas à encourir les reproches de leur postérité. (D'ordinaire elles prenaient leurs précautions pour n'en pas avoir.)

Malgré tout ce que nous avons dit, d'après les historiens et les documents d'archives, un phénomène demeure inexplicable. Celui justement que nous aurions voulu expliquer. A savoir le penchant si fort des Français pour les Sauvages.

Renseigné sans doute par la tradition orale, Chateaubriand comble cette lacune. Que lui-même ait vu des Indiennes, cela est bien possible, quoique on ait soutenu le contraire. Par des conversations il a certainement appris davantage.

Philippe Le Cocq, ancien soldat, auquel il alla rendre visite chez les Iroquois était à même de le renseigner : il avait épousé une Squaw et était devenu tout à fait Indien (Chinard).

La traversée de France en Amérique, il l'avait faite avec un Canadien appelé Perinault. Chateaubriand n'a pu manquer de causer avec lui.

Nous sommes autorisés à admettre que pour le caractère

de ses héroïnes aussi bien que pour les multiples détails du décor Chateaubriand s'est documenté.

Atala, Mila, Céluta ne sont pas des filles de son imagination. Il a dû exister dans la réalité des sauvagesses qui auraient pu leur servir de modèles.

Grâce à Chateaubriand, nous pouvons nous rendre compte d'un fait qui n'a pas seulement un intérêt anecdotique. Car cet attachement réciproque des Français pour les Indiens, et des Indiennes pour les Français a de toute évidence beaucoup contribué à l'expansion de la France dans l'Amérique du Nord.

ANTOINE ROY.

---

*Le Gérant : JEAN MARNAIS.*



---

REVUE BIMENSUELLE  
DES  
COURS ET CONFÉRENCES

DIRECTEUR : M. FORTUNAT STROWSKI,

*Membre de l'Institut,*

*Professeur à la Sorbonne.*

---

L'Église de France en 1789

par M. Albert MATHIEZ,

*Professeur à la Sorbonne.*

---

I

Son organisation intérieure

I

*Les bénéfices.* — L'Église de France à la veille de 1789 avait gardé profondément l'empreinte de la féodalité. Les fonctions ecclésiastiques continuaient d'être des *bénéfices*, c'est-à-dire des offices inamovibles, dont les titulaires jouissaient de revenus déterminés, assignés en général sur des terres, à charge pour eux d'assurer, en personne ou par intermédiaire, certains services religieux. Ces bénéfices assuraient à leurs possesseurs une réelle indépendance non seulement à l'égard des autorités civiles mais même à l'égard des autorités ecclésiastiques.

*La portée du Concordat.* — Ce serait une grosse erreur de croire que le concordat de 1516, passé entre François I<sup>er</sup> et Léon X, avait unifié l'Église de France, en la soumettant à des règles fixes et communes. D'abord le Concordat ne s'appliquait pas à tous les bénéfices, mais seulement aux bénéfices dits *consistoriaux*, c'est-à-dire délivrés par bulles arrêtées à Rome par le Pape, en consistoire. Ces bénéfices consistoriaux, les 2/3 au

maximum de tous ceux qui existaient en France étaient d'ordinaire les évêchés et les grosses abbayes. Les prieurés, les cures n'étaient à la nomination ni du Roi ni même de l'évêque en général. La plupart étaient à la nomination des *patrons* et *collateurs*.

On appelle *patron*, le propriétaire du fief dont la famille avait doté autrefois l'église et le prieuré. Le droit de patronage qui lui est reconnu l'autorise à présenter dans les quatre mois de la vacance un ecclésiastique capable pour occuper le bénéfice. Le patron dispose du temporel du bénéfice.

Le *collateur*, au contraire, est l'ecclésiastique, en général l'évêque, qui confère le spirituel. Le Concordat a donné au roi le droit de patronage sur tous les bénéfices consistoriaux mais sur ceux-là seuls. C'est en vertu de ce droit qu'il désigne au pape faisant fonction de collateur le futur évêque ou le futur abbé. De même le patron laïque présente son candidat à l'évêque ou à tel autre collateur ecclésiastique pour que les pouvoirs spirituels lui soient conférés avec le bénéfice dont il dispose en sa faveur. Comme le droit de patronage est un droit lié à la propriété, il peut arriver qu'il soit exercé par des seigneurs protestants, mais toujours en faveur de prêtres en règle avec la discipline ecclésiastique. Si l'évêque refuse d'instituer le candidat présenté, le patron a le droit de lui en soumettre un autre.

Ainsi le droit de l'évêque à l'égard des bénéfices soumis au patronage n'est-il pas plus étendu que le droit du pape à l'égard des candidats que le roi lui présente pour occuper les évêchés ou les grandes abbayes.

*La résignation.* — Pour avoir une idée complète de l'indépendance réelle dont jouissent les bénéficiers du fait qu'ils sont nommés à vie, qu'ils ont des revenus propres constitués en terres, j'ajouterai encore qu'ils peuvent résigner leurs bénéfices après 15 ans d'usage avec le consentement du patron laïque quand ce sont des bénéfices de ce genre ou avec le consentement du pape et du roi quand ce sont des bénéfices consistoriaux.

*La résignation introduit dans l'Eglise une sorte de droit de succession.* — Le bénéficié nommé par résignation est tenu en général de servir au résignant une pension, dont il a discuté le chiffre auparavant avec lui. La longue et âpre lutte des curés jansénistes parisiens contre leurs évêques molinistes ou ultramontains, comme Christophe de Beaumont, est incompréhensible quand on n'a pas présente à l'esprit cette indépendance réelle des bénéficiers à l'égard de leurs supérieurs hiérarchiques.

M. l'abbé Sevestre, dans une intéressante étude documentaire intitulée : *L'organisation du clergé paroissial à la veille de la Révolution d'après la correspondance du curé de Saint-Nicolas de Coulances à l'occasion de son procès avec les chanoines prébendés (1784-1788)* (Paris, Alph. Picard, 1911), n'a rien exagéré quand il nous décrit la puissance considérable des curés d'avant 1789. Sans doute, dit-il (p. 11), « l'évêque pouvait faire enfermer dans un séminaire un curé dont il était mécontent, mais il n'usait que discrètement de ce pouvoir qui était violemment attaqué. Par ailleurs, le curé n'était contrôlé par l'archidiacre qu'à des intervalles fixes et assez éloignés. La rigueur des sanctions avait diminué pour lui, ainsi que pour les autres dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il choisissait, en outre, comme il l'entendait, ses collaborateurs, ses vicaires, parmi les prêtres approuvés par l'évêque. Les vicaires dépendaient de lui seul, il les payait. En un mot, il dirigeait à son gré la vie paroissiale et ne rencontrait pour contrebalancer sa puissance que le seigneur avec lequel il était fréquemment en conflit, mais qu'il était parvenu, profitant de sa popularité, à discréditer depuis quelque temps... » Mais ce qui lui donnait une grande autorité, c'est qu'il tenait l'*état civil*, c'est-à-dire le registre des baptêmes, des mariages, des sépultures et avait le droit de recevoir les testaments. Au prône de chaque dimanche, il apparaissait en véritable héraut du pouvoir séculier : il notifiait les édits, lisait les bulletins de victoire, résumait les traités, proclamait les naissances ou les décès dans la maison royale. Il était à l'occasion auxiliaire de la *justice*. Quand un crime était commis, il publiait en chaire des *monitoires* pour faire découvrir le coupable. Dans toutes les assemblées qui se tenaient dans sa paroisse soit pour les redditions des comptes du trésorier, soit pour l'élection du syndic, soit pour la désignation du maître d'école, soit pour l'approbation de la sage-femme, il avait une place prépondérante. Le curé était donc un personnage, non seulement parce que le spirituel et le temporel étaient encore confondus ou mal délimités, mais surtout parce qu'il tenait sa place en *benefice*.

*Les évêques dans la féodalité.* — *Benefice*, ce terme était synonyme de fief. L'Église n'était pas encore dégagée de la féodalité. Ses hautes charges étaient réservées à la noblesse. Pas un évêque qui ne fût noble en 1789. Les trois quarts des chanoines étaient dans le même cas et beaucoup d'abbés. De nombreux évêchés conféraient à leurs titulaires non seulement des dignités dans la hiérarchie féodale mais de véritables pouvoirs féodaux.

L'archevêque de Reims, les évêques de Laon, Langres, Beauvais, Chalons, Noyon étaient pairs et en cette qualité ils remplissaient des fonctions particulières au sacre des rois. L'évêque de Laon portait la Sainte-Ampoule, l'évêque de Langres, l'épée royale, l'évêque de Beauvais, le manteau royal. En qualité de pairs, ils avaient droit de siéger au Parlement de Paris.

Les archevêques de Besançon, de Cambrai, les évêques de Strasbourg, Metz, Toul, Verdun, Belley, dont les sièges étaient situés dans l'Ancien empire d'Allemagne, continuaient de porter le titre de princes du Saint Empire. L'évêque de Strasbourg avait même le droit de siéger à la diète de Ratisbonne. Plusieurs, comme l'évêque de Verdun, se réclameront de leurs privilèges germaniques pour refuser d'exécuter les lois religieuses de la Constituante et adresseront leurs protestations à l'Empereur et à l'Empire. L'archevêque de Cambrai n'est pas seulement duc de Cambrai, il possède une seigneurie temporelle composée de 10 paroisses et toute la châtellenie du Cateau-Cambrésis, ce qui le rend le plus puissant propriétaire de la province (Voir Sicard, *L'Ancien Clergé de France*, t. I, p. 42 seq.)

Nombreux sont les évêques qui sont restés seigneurs de leur ville épiscopale, Albi, Digne, Saint-Brieuc, Saint-Dié, Saint-Papoul, Belley, Uzès, Vienne, Lescar, Auch, Sarlat, etc... A côté de leurs titres d'évêques, ils portent celui de *comte* à Lyon, Lisieux, Chalon-sur-Saône, Gap, Rodez, Verdun, Toul, Vabres, Valence, Laon, etc. Ce ne sont pas des titres vides. Outre qu'ils donnent droit à la perception de redevances féodales, ils s'accompagnent de l'exercice du droit de justice et du droit de conférer certains offices. L'évêque de Saint-Claude est seigneur de toute la terre de Saint-Claude et de sa tour seigneuriale il domine tout le Moyen Jura. L'évêque-comte de Lodève établit presque tous les baillis, c'est-à-dire les juges, de son diocèse et reçoit l'hommage de la plupart des nobles qui sont ses vassaux. L'évêque de Mende, comte du Gévaudan, possède des fiefs en un très grand nombre de paroisses. Il ne fait plus battre monnaie comme au Moyen Age, mais il exige toujours l'hommage des huit barons du Gévaudan, de ceux d'Alais, des comtes de Rodez. L'archevêque de Besançon, qui tient le troisième rang aux diètes d'Empire, a pour vassaux six grands officiers qui lui font hommage de leurs fiefs, assistent à son intronisation ou à ses obsèques : le marquis de Choiseul, grand maréchal ; le prince de Bauffremont, grand chambellan ; le marquis de Serrières, grand panetier ; le marquis de Saône, grand veneur ; le marquis de Lezay-Marnesia, grand échanson, et le marquis de Rans, grand chambrier.

*Les évêques des pays d'Etat.* — Sans doute ces survivances de la féodalité sont surtout honorifiques, cependant les évêques des pays d'Etat, c'est-à-dire des provinces qui ont conservé leur assemblée féodale et leur autonomie administrative, continuent à jouer un rôle important dans les délibérations qu'ils président en vertu de leurs titres. C'est le cas de l'évêque d'Autun, président-né des Etats de Bourgogne, de l'archevêque d'Aix, président-né des Etats de Provence, de l'archevêque de Narbonne, président-né des Etats du Languedoc. Si on songe que la Révolution fut essentiellement une lutte contre la féodalité et les privilèges, on comprendra qu'une Eglise ainsi constituée ne pouvait pas échapper à une réforme profonde. Mais cette réforme fut moins dirigée au début contre l'Eglise elle-même que contre les abus qui s'y étaient introduits ou conservés et qui, laplupart, étaient des survivances de la féodalité.

*Les circonscriptions ecclésiastiques, les économats.* — La royauté, par le Concordat, avait essayé de mettre de l'uniformité dans l'administration des biens ecclésiastiques. Le Concordat primitivement ne s'appliquait qu'aux provinces qui faisaient partie du royaume en 1516. Les nouvelles provinces annexées ensuite y furent soumises progressivement. Les papes accordèrent des indulgences, qui donnaient au Roi la nomination aux bénéfices consistoriaux dans les terres conquises. Louis XIV étendit la *régale*, c'est-à-dire le droit de percevoir les revenus du diocèse, le siège vacant, dans des diocèses où elle était encore inconnue. Ce fut l'objet d'un conflit qui dura plusieurs années mais qui se termina au profit du roi. Louis XV continua son œuvre. A la fin du xviii<sup>e</sup> siècle il n'y avait plus en France que deux diocèses où le roi ne jouissait pas de la régale, celui de Cambrai où le chapitre, au moment de l'annexion, l'avait rachetée en cédant au roi le droit de nommer l'évêque à sa place, celui de Lyon où la régale appartenait de temps immémorial à l'évêque d'Autun. Pour percevoir les revenus des évêchés et des abbayes vacants, c'est-à-dire la régale temporelle, le roi avait organisé dès 1691 une administration financière très bien conçue, la *régie des économats* qui ne disparaîtra qu'avec la révolution.

*Le clergé de France et le clergé étranger.* — Les rois en restèrent à ces réformes financières qui les touchaient de près. Jusqu'à la fin du xviii<sup>e</sup> siècle les évêques des provinces nouvellement annexées ne furent pas représentés aux assemblées du clergé de France qui se réunissaient tous les 5 ans à Paris et qui ne com-

prenaient que les évêques des anciennes provinces. Le clergé des nouvelles provinces demeure réputé étranger.

*Les circonscriptions.* — Les circonscriptions ecclésiastiques restèrent en général ce qu'elles étaient au temps des Romains, au temps où le diocèse s'était inséré dans la « civitas ». Il en résultait de très grandes inégalités dans l'étendue, les populations, les ressources des sièges épiscopaux. Certains diocèses, surtout ceux du midi méditerranéen, étaient tout petits parce que les anciennes cités romaines y étaient nombreuses. Leurs titulaires étaient des évêques crottés (Fréjus, Vabre, Vence). D'autres étaient, au contraire, immenses. Aucune concordance entre les limites politiques et les frontières religieuses. L'évêché de Strasbourg était à cheval sur le Rhin. Une de ses maisons de campagne était sur la rive droite du fleuve. L'évêque Rohan s'y réfugia après la constitution civile du clergé. Par contre l'évêque de Bâle avait dans sa juridiction une partie de la Haute-Alsace (le Sundgau) qu'il faisait administrer par un de ses grands vicaires qui portait parfois le titre de coadjuteur (Gobel). Une partie de la Flandre française dépendait du siège d'Ypres situé dans les Pays-Bas autrichiens. Il était difficile de compter le nombre exact des évêques. Si on ne fait entrer dans le calcul que ceux dont les sièges étaient situés en France, il y en avait 131 dont 18 archevêques, au dire du dictionnaire ecclésiastique. Mais je ne crois pas que ce dictionnaire ait compris dans le nombre, l'évêque de Béthléem dont le diocèse était réduit au seul hôpital de Clamecy, ni l'évêque de Babylone dont le diocèse était en Mésopotamie mais qui résidait en France.

Une réforme des circonscriptions ecclésiastiques paraissait s'imposer.

*Les abus, la commende.* — Mais ce qui excitait, les critiques non pas seulement de la part des philosophes, mais de nombreux ecclésiastiques; c'était un abus provenant du concordat lui-même, la *commende*. Quand le roi eut à sa disposition la nomination aux bénéfices consistoriaux, il s'en servit pour récompenser les familles qui fréquentaient sa cour. Les grandes abbayes devinrent ainsi une sorte de monnaie réservée aux enfants des courtisans. Pour obtenir une abbaye il suffisait d'être *clerc* et on était *clerc* dès qu'on avait été tonsuré. On pouvait être tonsuré à 7 ans, donc recevoir une abbaye. Des gens de tous états, absolument étrangers au service de l'Eglise, portaient la tonsure. Ils pouvaient recevoir une abbaye, quelquefois dès un âge très tendre, ils deve-

naient alors abbés, vivaient en laïques, réduisant leur costume ecclésiastique au petit collet et ne connaissant généralement leurs abbayes que par les revenus qu'elles leur rapportaient. Ces abbés commendataires n'exerçaient aucune fonction spirituelle, aucune juridiction disciplinaire sur leurs moines. Ceux-ci étaient gouvernés par des prieurs claustraux nommés et révoqués par l'abbé commendataire, celui-ci administrant les revenus par une convention très variable qu'il passait avec les religieux. En général les revenus étaient partagés en trois lots égaux, on disait *menses*, l'un qui allait exclusivement au commendataire, l'un pour l'entretien des religieux et le troisième pour les charges de l'abbaye, telles que réparations et fournitures.

*Haut et bas clergé.* — C'est la commende qui contribua plus que tout autre chose à créer dans le clergé français deux classes séparées par un abîme, le haut clergé, étranger à la vie religieuse mais en possession des revenus, et le bas clergé sur qui reposait tout le service divin mais réduit à une condition misérable, le haut clergé d'origine nobiliaire, le bas clergé tout entier roturier. Ce qui aggravait l'abus, c'est que la commende permettait le *cumul des bénéfices*. Tel évêque ou tel abbé bien en cour obtenait 4, 5, 6 abbayes en commende, ce qui lui constituait des rentes formidables.

Enfin, beaucoup de curés appartenaient, non pas aux prêtres qui les desservaient, mais à des *curés primitifs* qui n'y résidaient pas mais qui touchaient les grosses dîmes, d'où le nom de *gros décimateurs* qu'on leur donnait aussi, et ces curés primitifs ne laissaient aux vicaires perpétuels qui faisaient le service à leur place qu'une *portion congrue*, souvent dérisoire. Aucune cause n'a plus contribué à jeter la division dans le clergé français et à préparer les réformes de la Constituante que l'injuste répartition des ressources de l'Église.

*Les vœux du bas clergé.* — Des publications importantes nous ont renseigné d'une façon fort précise sur la situation des curés de campagne et sur leurs vœux au moment de la Révolution, par exemple celle de M. Charles Porée, archiviste de l'Yonne, *Les cahiers des curés et des communautés ecclésiastiques du bailliage d'Auxerre pour les Etats généraux de 1789*.

Les curés qui n'étaient pas représentés ni dans les chambres diocésaines qui répartissent les décimes, impôt levé sur les bénéficiers du diocèse, ni à plus forte raison dans les assemblées quinquennales du clergé, purent enfin exprimer ce qu'ils avaient sur

le cœur dans les assemblées de leur ordre convoquées en 1789 dans le cadre des bailliages ! Ils ne s'en firent pas faute. La plus grande partie des dîmes, dans le bailliage d'Auxerre, allait aux curés primitifs (évêques, chapitres), c'est-à-dire à d'autres qu'aux desservants. Les 151 curés desservants du bailliage et leurs vicaires n'avaient à se partager qu'un revenu de 140.000 livres et ce revenu était encore très inégalement réparti entre eux. Pour 14 curés le revenu annuel approchait ou dépassait 1.500 livres, pour 12 autres 1.000 à 1.200 livres, pour le reste, soit 123, la grande majorité, le revenu était inférieur à 1.000 livres et 17 avaient moins de 500 livres.

En regard, le haut clergé des chapitres et des couvents regorgeait. Le chapitre cathédral d'Auxerre à lui seul jouissait de 60.000 livres, les 8 abbayes d'hommes presque désertes 147.000, les deux prieurés 61.000, les 3 abbayes de femmes 30.000. Au total les abbayes possédaient un revenu annuel de 194.000 livres sur lesquelles les 7 abbés commendataires et les deux prieurs également commendataires prélevaient pour eux seuls 112.488 livres ! Quant à l'évêque, sa mense épiscopale montait à 42.000 livres !

Le diocèse d'Auxerre n'était pas une exception. Le cardinal Mathieu dans son livre sur *l'Ancien régime en Lorraine*, M. Rébillon pour la Bretagne, *Situation économique du clergé à la veille de la Révolution dans le diocèse de Rennes*, confirment l'enquête de M. Porée pour la Bourgogne.

Voici la conclusion de M. Rébillon : « Un petit nombre de dignitaires et de titulaires de prieurés, 3 chapitres, 4 abbayes et un prieuré conventuel, soit, en tout, moins de 150 personnes, détenaient les deux cinquièmes des revenus ecclésiastiques tandis que la grande majorité du clergé paroisse vivait dans une étroite médiocrité... A lui seul l'évêque de Rennes touchait un revenu net de 62.000 livres toutes charges payées. Et il avait en outre trois abbayes en commende. Des revenus du clergé monastique, une très faible partie seulement se trouvait consacrée à des services d'utilité publique. »

M. Rébillon fait encore cette remarque très importante que « les établissements d'assistance et d'éducation fondés et dotés pour la plupart par les fidèles eux-mêmes ou les pouvoirs publics vivaient de revenus particuliers, nettement distincts en général des revenus du clergé. Les dotations des collèges de Vitré et de Redon et les dîmes d'une fondation charitable provenaient seuls de fonds ecclésiastiques ».

Enfin les fidèles ne payaient pas seulement la dîme et les



redevances féodales, ils pourvoient aux frais du culte et aux réparations des églises ! Et ils payaient pour les sacrements !

Nous comprenons maintenant pourquoi la Révolution ne pourra pas ne pas toucher à l'organisation de l'Église. La Révolution voulait détruire la féodalité, faire régner partout la justice, proportionner les revenus aux services. Même si les philosophes n'avaient pas attaqué les abus et critiqué les dogmes, les choses se seraient passées à peu près de la même manière, car la réforme de l'Église a été demandée par une bonne partie du clergé et par la partie généralement la plus pieuse.

C'est ce que nous verrons mieux encore en jetant un coup d'œil sur les cahiers que le clergé rédigea en 1789. Les lois de la Constituante sont sorties, la plupart, de ces cahiers des curés et de ces cahiers de l'Ordre du clergé autant que des cahiers du Tiers.

## II

### LA CAMPAGNE ÉLECTORALE : LES COURANTS DANS LE CLERGÉ. SON PROGRAMME DE RÉFORMES.

Quand s'ouvre la Révolution par la convocation des États généraux, le clergé français apparaît très divisé, divisé d'abord par les intérêts matériels. Le clergé paroissial est dressé contre le clergé monastique et contre les chapitres. Les curés desservants sont profondément irrités contre les curés décimateurs. Le clergé roturier s'élève contre le clergé noble.

Mais le clergé est aussi divisé par les intérêts spirituels. Les prêtres attachés aux traditions regrettent les libertés des temps antérieurs. Le souvenir de la Pragmatique Sanction n'est pas encore évanoui, et on voit des prêtres protester à la fois contre le despotisme pontifical et contre le despotisme épiscopal et demander que les synodes et même les conciles nationaux et provinciaux soient rétablis. Ils regrettent aussi le peu de résistance que le haut clergé oppose à l'incrédulité en général. Ce sont les prêtres les plus pieux qui mettent le plus de zèle à réclamer le redressement de tous les abus et particulièrement des abus d'ordre matériel.

Les philosophes, les laïques de la bourgeoisie connaissent cette situation, qu'ils comptent bien exploiter : ils aideront les curés à secouer le despotisme du haut clergé à condition que les curés les aident à leur tour à renverser l'édifice de la féodalité et à détruire les privilèges dont ils pâtissent les uns et les

autres. Mais l'alliance momentanée entre le clergé d'une part et la bourgeoisie voltairienne de l'autre, ne durera qu'un temps.

De ce point de départ tout le reste va suivre.

Je fais encore observer que la question du jansénisme qui pendant plus d'un siècle avait profondément troublé l'église de France, ne joue plus maintenant qu'un rôle très secondaire. Le Cardinal de Fleury, premier ministre de Louis XV, par un habile emploi de la feuille des bénéfices, avait à peu près éliminé progressivement tous les jansénistes des hautes charges de l'Église. C'est ce que nous montre très bien le livre de Georges Hardy, *le Cardinal de Fleury et le mouvement janséniste*, 1925. Les jansénistes possèdent encore en 1789, un journal : *Les Nouvelles ecclésiastiques*, mais ce journal qui ne pénètre en France qu'en cachette, s'imprime en Hollande. Il n'a que des lecteurs clandestins, par conséquent peu nombreux. Et même dans les diocèses comme celui d'Auxerre qui ont eu longtemps des évêques jansénistes, la secte n'est pour ainsi dire plus représentée. (Augustin Gazier : *Histoire du Jansénisme*, et Abbé Sicard : *L'ancien clergé de France* ; Séché : *Les derniers jansénistes*.) Même la suppression des jésuites en 1763 n'a pas rendu au jansénisme un regain de vie.

En 1789, la secte ne se manifeste plus que par un certain rigorisme de conduite, une opposition plus énergique au philosophisme, à l'incrédulité, des exigences plus sévères pour accorder l'absolution et les sacrements aux fidèles. Le jansénisme ne sera pour rien dans les réformes religieuses de la Constituante. Le seul janséniste qui avait une influence sur l'Assemblée était Camus, avocat du clergé. Camus ne fit pas partie du comité ecclésiastique qui a élaboré la constitution civile du clergé ; il serait facile de voir, par le détail, que le rôle que certains historiens attribuent au jansénisme, appartient en réalité au gallicanisme. Le siècle a marché, ce ne sont plus les dogmes de la grâce qui passionnent les prêtres eux-mêmes. Ce qui divise les prêtres, ce sont les questions temporelles encore plus que des questions spirituelles. Les jeunes prélats, les abbés titrés et bien en cour, partagent les aspirations et les idées de la noblesse à laquelle ils appartiennent. Et cette noblesse de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle s'ennuie, elle souffre d'être réduite à l'oisiveté, elle voudrait être quelque chose dans l'Etat, se rendre utile ; elle s'occupe de politique, elle a lu Montesquieu et même Voltaire. Elle voudrait restaurer « ces corps intermédiaires » dont Montesquieu a montré l'utilité ; et par ces corps intermédiaires elle entend les anciens Etat qui nes

subsistent plus qu'à titre d'exception et qui mettraient fin au despotisme des ministres comme des intendants.

Cette jeune noblesse est donc libérale. Mais remarquez-le, elle est libérale sans cesser d'être aristocrate. Les jeunes docteurs de Sorbonne : Boisgelin, Talleyrand, Loménie de Brienne, Dillon, Cicé s'occupent de toute autre chose que de théologie. Si vous voulez les connaître d'un peu près je vous renverrai au livre de M. Lacour-Gayet sur Talleyrand, ou encore à la thèse de l'abbé Lavacquerie sur Boisgelin.

Talleyrand, agent du clergé à un âge très tendre, s'entraîne avec Calonne aux opérations de bourse ; les autres dévorent avec passion les ouvrages des économistes et des physiocrates et s'ils ont ensuite la chance d'être pourvus d'un évêché dans les pays d'Etats, ils s'efforcent de se distinguer dans l'administration locale ; ainsi Dillon, archevêque de Narbonne, préside avec éclat les Etats du Languedoc et fait construire de belles routes qui font l'admiration d'Arthur Young ; un autre, Bernis, archevêque d'Albi préside les petits Etats de l'Albigeois, il distribue les graines de mûrier blanc, de chanvre, de safran ; il recommande dans ses mandements les fabriques, les filatures, prêche l'emploi du charbon de terre pour remplacer le charbon de bois, parce que son diocèse est riche en charbon de terre, il subventionne les haras, il appelle d'Angleterre des fileuses expérimentées avec leurs mécaniques, etc.

Loménie de Brienne, archevêque de Toulouse, fait creuser le canal réunissant la Garonne au canal de Riquet, ouvrage splendide, qui porte d'ailleurs le nom de son constructeur.

En Provence, l'archevêque d'Aix, Boisgelin, ancien agent du clergé comme Talleyrand, préside avec autorité l'assemblée générale des communautés de Provence, révèle de grands talents d'administrateur, fait creuser aussi un canal pour l'irrigation de la contrée sèche de la Crau, s'occupe de reboisement, fonde des sociétés d'agriculture.

L'évêque de Sisteron dessèche un grand marais.

Il est facile de multiplier les exemples.

Necker, dans son livre intitulé *Administration de la France*, fait l'éloge de plusieurs évêques, par exemple : Champion de Cicé, évêque de Rodez, qui préside l'assemblée provinciale de la Haute-Guyenne.

Quand Brienne généralisera les assemblées provinciales, la plupart de celles-ci étaient présidées par des Evêques. Les curés, au contraire, continuèrent d'être exclus de ces Assemblées, comme de celles des pays d'Etats. Il faut lire les nombreuses

lettres que ces évêques écrivaient à Necker dans notre ouvrage : *Rome et le clergé français pendant la Constituante*.

Les évêques s'empresaient auprès de Necker, pour lui signaler les plus petits incidents, et se mettre à ses ordres, à son service.

Ces évêques ainsi préoccupés de l'administration, on les appelle des *Evêques administrateurs* ; et ce mot est très juste. Il est beaucoup plus justifié que le mot plus connu et plus usuel de *Préfets violets* que Bonaparte appliquera plus tard à ses Evêques concordataires.

Ces prélats étaient peut-être la majorité ; mais les partisans de la tradition, les âmes pieuses, se scandalisèrent de leur activité profane et cela d'autant plus que les mœurs et la foi de beaucoup étaient loin d'être irréprochables. A la fin du règne de Louis XVI, on commence à diriger contre eux des pamphlets. Les *lettres secrètes*, qui parurent en 1781 à 1783, ne se font pas faute de déverser l'ironie sur ces évêques si complaisants pour les ministres. « L'évêque administrateur est une sorte de métis, moitié sacré, moitié profane, qui, sous sa livrée sainte, exerce un apostolat philosophique. Les subordonnés de ces évêques selon le siècle qui s'efforcent de les imiter, ne rêvent qu'Administration : on en trouve de manufacturiers, de commissaires de police, etc... Ils savent tout, excepté leur prône ; ils ont tous les succès, excepté ceux de leur ministère. »

Il y avait encore quelques prélats, par exemple l'archevêque de Vienne, qui blâmaient les mœurs nouvelles. Lefranc de Pompignan écrivit dans ses *Lettres à un de ses confreres*, que l'Evêque n'est pas l'homme du Roi ni de la République, qu'il est l'homme de Dieu. Il insistait sur le devoir de la résidence, un devoir si méconnu. Il demandait à ses confrères de s'appliquer au salut des âmes, aux pensées de la céleste patrie, plutôt qu'aux choses du monde. Malheureusement, Lefranc de Pompignan lui aussi se laissa prendre par le courant du siècle ; et c'est lui qui présida l'Assemblée révolutionnaire de Vizille. Ainsi, Lefranc de Pompignan, qui ne voulait pas pour les évêques de vie profane, devint lui-même un des chefs du mouvement révolutionnaire en Dauphiné, et plus tard à la Constituante. Il semble donc qu'à aucun moment peut-être de notre histoire, le haut clergé n'ait été plus ouvert aux idées nouvelles, aux nécessités du progrès que dans ces années que Talleyrand a glorifiées plus tard, parlant « de la douceur de vivre » de cette époque.

Mais, ces évêques d'esprit hardi, ces chanoines, ces abbés au petit collet, ne songeaient nullement à abandonner leurs privi-

lèges, à réformer les nombreux abus dont ils étaient les heureux bénéficiaires.

Les évêques choisissaient eux-mêmes leurs grands vicaires uniquement parmi les gens de leur monde. Entre eux et les curés des paroisses, il y avait un abîme que rien ne comblait. Il y avait la distance de la naissance, de l'éducation, des bonnes manières, en un mot l'intervalle des classes. C'étaient deux mondes différents, ennemis, à tel point qu'un archevêque de Paris, Christophe de Beaumont, n'a jamais fait de visites pastorales dans son diocèse, pour ne pas être obligé de dîner ou de déjeuner, ou de coucher dans un presbytère. Et il n'était pas le seul. Nombreux sont les évêques comme l'évêque de Blois, Thémines, qui ne parlaient à leurs curés qu'avec une hauteur insultante. D'ailleurs, la plupart récoltaient ce qu'ils avaient semé, et étaient détestés de leurs prêtres. Aussi bien, au moment des élections, tous posèrent leur candidature pour représenter leur ordre à Versailles. Il y eut juste une quarantaine d'élus sur 131 et à une majorité extrêmement faible. Les autres représentants du clergé furent des curés.

Les curés ne leur reprochaient pas seulement leur faste, leur immoralité, leur hauteur, mais encore leur scepticisme à l'égard des choses saintes.

Sans doute, plus d'un curé, à l'exemple de son évêque, avait lu, lui aussi, les ouvrages impies : mais ces curés philosophes n'étaient qu'une petite minorité dans le bas clergé. On peut affirmer que, d'une façon générale, dans ce XVIII<sup>e</sup> siècle, l'impiété diminue du haut en bas. Plus on se rapprochait du peuple, plus la foi restait intacte et vive. L'incrédulité dans ce siècle était un privilège comme les autres. Et cela se comprend. Il fallait être riche pour acheter des livres. Les philosophes comme Voltaire, comme Rousseau, voulaient améliorer la condition du curé de campagne, du « Vicaire savoyard ». C'était pour lui permettre de s'instruire et, étant instruit, de devenir un agent du progrès.

Mais retenons bien ceci : une des raisons pour lesquelles l'alliance se rompra entre les bourgeois philosophes et le clergé des campagnes, c'est que ce clergé des campagnes resté pieux dans sa généralité, ne se contentera pas des satisfactions matérielles que la Constituante lui donnera. Il ne fera pas consister toute la réforme religieuse dans la meilleure répartition des revenus ecclésiastiques, dans l'amélioration de son traitement. Il mettra au premier rang le souci de la foi et du divin : un souci qui ne hantait pas en général le haut clergé non plus que les chefs de la Constituante.

Contre les terribles assauts de la critique philosophique et

scientifique, les Docteurs de Sorbonne faisaient une molle défense. Ils s'en remettaient aux Parlements pour condamner les mauvais livres, pour faire emprisonner leurs auteurs. C'était plus facile que de les réfuter ; et s'ils les réfutaient par extraordinaire, c'était sans vigueur, presque sans conviction. Si vous voulez en être convaincu, vous lirez la thèse de M. Albert Monod : *De Pascal à Chateaubriand*. De ces apologistes du christianisme de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, il n'y a guère qu'un nom qui surnage : le nom de l'hébraïsant Bergier. La philosophie règne à l'Académie, même à l'Académie française, avec son secrétaire perpétuel : d'Alembert ; dans les salons : elle est à la mode. Et ce sont des prêtres, bien souvent, qui contribuent à ses succès. Nommons quelques-uns de ces abbés : Marmontel avec son Belisaire, l'abbé de la Harpe, critique littéraire en renom, l'abbé Delille, qui se croit un Virgile, parce qu'il a traduit les auteurs latins, l'abbé Mably, écrivain historico-politique, l'abbé Raynal, auteur de *l'Histoire philosophique des deux Indes*, tous plus philosophes les uns que les autres.

Le Déisme est la religion des gens cultivés ; mais ce déisme exclut le Christ, les saints, les dogmes, il fait horreur à la majorité des curés qui n'ont pas lu Voltaire ni Rousseau et qui gardent la foi. Ainsi, entre le haut et le bas clergé, il y a autre chose qu'une opposition d'intérêts, une rancune de caste : il y a le fossé de la croyance.

La question fut décidée entre le haut et le bas clergé, dès l'apparition du règlement royal du 24 janvier 1789 sur la convocation des États généraux. Les curés, qui ne comptaient pas jusque-là, qui n'étaient représentés ni aux États provinciaux, ni aux nouvelles assemblées provinciales, ni même aux chambres diocésaines, obtinrent le droit de siéger en personne aux Assemblées de leur ordre, tandis que les chanoines et les moines n'étaient plus représentés dans ces mêmes assemblées qu'à raison de 1 sur 10.

Partout ou presque, les curés se servirent de leur majorité pour choisir les députés du clergé dans leur sein. Les Assemblées de leur ordre furent extrêmement troublées. Très souvent, les chanoines soutenus par l'évêque, protestèrent contre les règlements royaux qui favorisaient les curés à leurs dépens.

Les curés décidèrent de choisir les députés parmi leurs membres ; et ils firent inscrire dans des Cahiers les revendications qui leur tenaient le plus à cœur.

Je voudrais vous donner une physionomie réelle de ce que

furent ces Assemblées électorales et de ce que furent surtout les cahiers rédigés par les curés.

En général, on ne possède que le cahier général du Bailliage, où étaient fondus les cahiers particuliers des curés. Or, il se trouve que, par une bonne fortune, l'archiviste d'Auxerre, M. Charles Porée, a retrouvé dans ses archives, et aussi chez des particuliers, les cahiers des curés et des communautés religieuses du diocèse d'Auxerre (133 cahiers primitifs). Beaucoup de curés n'avaient pas voulu faire le voyage et s'étaient fait représenter par un procureur (généralement un membre du diocèse d'Auxerre) en le munissant d'un cahier. Ces cahiers ont été publiés par M. Porée, c'est une publication unique.

Dans cette ville d'Auxerre où le jansénisme avait été très fort, ce qui reste de prêtres jansénistes et rigoristes est très peu nombreux. Ils demandent l'observation de la célèbre déclaration de 1682 sur les libertés gallicanes, le rétablissement de la Pragmatique, la suppression du Concordat (ex. le Curé Gouneau : veut qu'on supprime les recours à Rome, tant pour les bulles que pour les dispenses de mariage). « C'est avec une douleur immense, dit-il, qu'on voit un argent immense passer entre des mains étrangères ». Il ne faut pas que Rome reçoive de l'argent français. L'argent français porte l'effigie du roi ; il ne doit pas passer par les frontières. Gouneau demande que les évêques soient sacrés et installés par leurs archevêques, sans intervention du pape. La Constituante lui donnera satisfaction.

D'autres veulent que les bénéfices soient désormais distribués au concours ou à l'élection et non plus par des patrons laïques ou par le roi. La plupart des cahiers de ces curés laissent déjà deviner une sourde méfiance vis-à-vis des évêques.

« Chose affligeante, dit le curé de Vaux, que le clergé de tout un diocèse soit condamné à obéir aveuglément à la volonté d'un seul homme ; dont il n'est pas sans exemple que la science soit médiocre, qui peut être jeune, sans expérience, et quelquefois peu dévot. » Il faudrait entourer la nomination des évêques de garanties qui manquent.

Les curés n'hésitent même pas à se plaindre du traitement qu'ils reçoivent des évêques. Le curé de Vaux veut qu'on supplie le roi de recommander qu'on les reçoive comme des frères, et ne pas souffrir qu'après les peines et les fatigues d'une longue marche pour parvenir auprès d'eux, ils sortent quelquefois de leur maison sans avoir pu obtenir audience. Ils réclament la résidence de leurs chefs.

Les curés d'Auxerre vont plus loin : ils discutent les pouvoirs

des évêques. Ils osent parfois se plaindre de leur despotisme. A leurs yeux, l'évêque n'est que *Primus inter Pares*. « Le Saint-Esprit, écrit l'un d'eux, nous a établis pour gouverner l'Eglise conjointement quoique subordonnément aux évêques. » Il rappelle qu'ils sont les successeurs des 72 disciples du Christ ; que par conséquent ils sont d'origine divine, exactement comme les évêques. Les évêques sont les successeurs des apôtres, comme les prêtres sont les successeurs des 72 disciples du Christ.

Ils protestent contre l'Edit de 1695 qui a autorisé l'évêque à enlever aux prêtres, sans enquête, sans jugement, le pouvoir de prêcher, d'administrer les sacrements et de choisir leurs vicaires. Ils revendiquent le droit de s'assembler à part, en dehors des évêques, pour traiter de leurs affaires propres, droit qu'on leur déniait. Ces curés ont donc l'esprit que nous appellerions aujourd'hui « syndicaliste ». Ils s'unissent pour revendiquer.

Ils réclament le rétablissement des synodes diocésains qui seront convoqués régulièrement, conformément aux Canons, le rétablissement des conciles provinciaux, tous les 3, 5 ou 6 ans. Et certains réclament aussi la tenue d'un Concile national, qui se réunira périodiquement tous les dix ans. Ainsi l'Eglise de France s'administrera elle-même. Ainsi les curés concourront avec les prélats au redressement des mêmes abus. Ainsi disparaîtra dans l'Eglise de France, l'autorité despotique. Les assemblées quinquennales du clergé de France, disent-ils, ne peuvent pas tenir lieu de conciles, car ces assemblées n'ont qu'un objet financier. Elles répartissent les décimes. Les curés ne sont pas représentés dans ces assemblées où ne figurent que les évêques, les chanoines et les abbés.

Ce sont là des tendances que nous appellerions tendances presbytériennes, comme on disait d'ailleurs à l'époque ; une des dernières tentatives qui se soient produites dans notre pays pour faire revivre la démocratie chrétienne des premiers temps de l'Eglise.

J'ajouterai que l'hostilité contre les moines se fait jour avec force. Les curés sont unanimes à demander la suppression de la *Commende* dont ils flétrissent les abus. Quelques-uns envisagent la suppression de tout le clergé monastique sans exception. Et cette demande est beaucoup plus répandue qu'on ne se l'imagine. Je vous renvoie à cet égard à la thèse de Denis Buirette, sur *Les questions religieuses dans les cahiers de 89*, thèse qui explique que la réforme monastique était demandée dans de nombreux cahiers. Car malgré la réforme de nombreux couvents, opérée par la Commission des réguliers en 1782, les Maisons reli-



gieuses subsistantes ne groupaient plus que des moines et des nonnes de plus en plus rares.

Voici combien il y avait de moines et de nonnes en France en 1789 : 20.745 religieux, répartis en 28 ordres différents et habitant 2.489 couvents. Chiffre emprunté à l'enquête de 1790.

20.745 moines pour 2.489 couvents ! Si l'on fait la moyenne du nombre de moines par couvent, on n'en trouve pas dix !

Voici maintenant le nombre des religieuses : 37.000 environ. Certaines abbayes, comme le Mont-Saint-Michel, comme Blanchelande, comme la Lucerne n'avaient plus que cinq ou six moines. A Auxerre, au couvent de Saint-Eusèbe, on ne comptait plus que trois moines ; au couvent des Augustins, un seul.

La vie mondaine avait pénétré dans bon nombre de ces maisons dépeuplées. La règle laissait de plus en plus à désirer. Les maisons de femmes elles-mêmes n'avaient pas toujours échappé à l'ambiance. Le Cardinal Mathieu, dans son *Ancien régime en Lorraine*, nous dit la vie joyeuse que menaient certains chapitres nobles, par exemple le chapitre des Dames de Remiremont. Ces dames étaient de haute naissance. En principe, il y avait 130 prébendes. En 89, elles étaient occupées par 51 chanoinesses. Elles s'étaient débarrassées de la clôture, de la vie commune : et au lieu d'habiter dans des cellules comme vous pourriez le croire, elles habitaient dans de gentilles maisons isolées, autour du cloître : elles recevaient des visites ; elles donnaient des bals. Elles s'habillaient comme des laïques, et ne quittaient le chapitre que pour se marier. Leurs richesses étaient proverbiales. Elles recevaient des redevances féodales de 200 villages et hameaux. Elles nommaient à cent cures, depuis la Lorraine jusqu'à Chalon-sur-Saône. Leurs abbesses portaient la crosse d'or ; s'asseyaient à l'église sous un dais ; elles rendaient en personne, certains jours, la justice ; elles délivraient des prisonniers ; elles n'allaient jamais qu'en carrosse à 6 chevaux. Après leur mort, les cent églises des cent cures sonnaient leur glas pendant 24 jours.

Les Mémoires d'une de ces dames de Remiremont, Mme de Chastenay, donnent des détails savoureux sur sa vie de Remiremont et sur sa vie pendant l'époque révolutionnaire. En particulier, il y est relaté une conversation qu'elle eut avec Bonaparte. Bonaparte, qui revenait de Toulon, s'arrêta en passant chez son ami Junot, du côté de Châtillon-sur-Seine. Il connaissait la famille de Chastenay et fut présenté à la chanoinesse qui s'éprit de lui ; elle aurait voulu l'épouser, cela ressort du récit.

Les témoignages abondent qui attestent que l'esprit du siècle avait pénétré jusque dans les plus humbles cloîtres.

En Lorraine, le cardinal Mathieu a réuni de nombreux et curieux témoignages très édifiants. Un pieux bourgeois de Pont-à-Mousson écrivit un livre de raison l'année 1774 ; il constate cette année un grand relâchement dans les ordres religieux ; il présume que ce relâchement amènera une ruine totale si Dieu n'envoie comme autrefois des réformateurs. Il signale des curés francs-maçons, joueurs, fréquentant des gens parlant assez mal de la religion. L'un est parti pour la Hollande avec la bourse du couvent. D'autres sont violemment soupçonnés d'avoir massacré leur abbé. En 1787, un religieux de Sion, qui s'était sauvé, est pris dans une auberge par un frère suivi de cavaliers de la maréchaussée. Le cahier de Bouzonville, en 1789, se plaint que les maisons religieuses semblent n'être plus qu'un rendez-vous de gens du siècle.

Le cardinal Mathieu se reporte aux comptes de l'abbaye d'Orval (Citeaux) : L'abbé possédait un carrosse, un valet de chambre, 2 garçons d'hôtel, etc. Il achetait pour ses moines, pour les distraire, un tric-trac. Il les abonait aux journaux à la mode. Il entretenait plusieurs cuisiniers et marmitons, achetait du bordeaux, du champagne.

La Lorraine n'est pas pire que les autres provinces. Ne soyons donc pas surpris si un grand nombre de moines s'empresent de sortir du couvent quand la Constituante leur ouvrira la porte. Et comment en aurait-il été autrement ? Pour la plupart leur vocation avait été forcée, déterminée par des raisons de famille, par des raisons où la religion n'avait rien à voir.

Les couvents étaient une maison de refuge pour des filles difficiles à marier, pour des cadets de famille sans patrimoine.

La réforme du régime monastique était donc demandée, même par des personnes pieuses, comme celles qui ont rédigé les cahiers du bailliage d'Auxerre dont nous parlions tout à l'heure.

Telles sont les principales réformes ecclésiastiques que l'on trouve énoncées dans les cahiers du Clergé. Et ces vœux annoncent et justifient l'œuvre de la Constituante.

Les curés s'occupent d'abord de leurs intérêts matériels. Ils se plaignent que la portion congrue portée à 700 livres pour les curés, à 350 livres pour les vicaires, en 1786, soit très insuffisante. Car le prix de la vie a augmenté et le curé est obligé de faire des aumônes.

Ils se plaignent que les décimes du Don gratuit soient répartis inégalement entre eux. Ils demandent comme le Tiers, et avec beaucoup de force, l'égalité de tous les Français devant les

impôts : « Restituez à la Patrie ce qui est de trop à la religion. Les privilèges sont odieux lorsqu'ils sont pris sur le peuple. »

Très nombreux sont ceux qui demandent l'institution d'un impôt unique pesant sur tous les Français sans exception ; et par cette demande de l'impôt unique, il est certain qu'ils songent à l'impôt de subvention territoriale que Calonne d'abord, et Brienne ensuite, avaient proposé.

Somme toute, chose tout à fait à l'honneur du clergé, il ne se préoccupe pas seulement de ses intérêts propres. Il demande la réforme de l'Etat comme la réforme de l'Eglise.

Le cahier du bailliage d'Auxerre demande la confusion de la dette du Clergé et de la dette de l'Etat. Certains curés proposent, pour acquitter cette double dette, des'emparer des revenus des abbés commendataires.

Le cahier général réclame encore la suppression des tribunaux d'exception et des justices seigneuriales, la suppression de la vénalité des Offices, le vote des impôts par les Etats généraux régulièrement convoqués, la suppression des impôts anciens ; l'assistance et l'éducation publiques, etc. Certains curés de l'Auxerrois auraient voulu davantage : qu'on inscrivit dans ces cahiers le vote par tête aux Etats généraux ; mais ils furent battus à quelques voix de minorité (6). Dans l'ensemble, le programme du bas clergé concorde donc avec le programme du Tiers. Les demandes de réforme sont partout les mêmes.

Sur un seul point, le désaccord pouvait surgir entre le bas clergé et la bourgeoisie voltairienne qui dirigeait le Tiers, sur la question de la défense de la Foi. Car ces prêtres de campagne s'effrayaient de l'irréligion montante. Ils demandent qu'on poursuive les mauvais livres : qu'on en défende l'impression et le colportage. Le curé de Toucy réclame les galères contre tout libraire, tout auteur qui débitera les livres impies, contraires à la religion ou aux bonnes mœurs. D'autres, nombreux, se plaignent qu'on ne fasse pas respecter assez strictement la sanctification du dimanche. Ils veulent qu'on ferme complètement les auberges et les tavernes pendant les offices.

Ils dénoncent aussi comme un mal, la diversité des liturgies, la variété des bréviaires, des rituels, des missels. Ils disent que la religion doit être Une.

Ainsi, le même courant d'uniformité et de centralisation traverse le clergé et la nation.

C'est en vain que vous cherchiez dans les cahiers, à cette époque, l'existence d'un mouvement régionaliste ou particu-

lariste. (Lire à ce propos le livre de Léon Dubreuil sur *L'Idée régionaliste pendant la Révolution.*)

Les cahiers des curés prouvent que la propagande des Philosophes les a laissés indifférents. Beaucoup protestent contre l'Edit de 1787 qui rend aux protestants l'état civil ; ils y voient une menace contre le catholicisme.

Dans cet attachement des curés pour le Dogme et la Règle, il y a une menace pour l'union qui s'était scellée entre la Bourgeoisie, le Tiers et le Bas Clergé.

Sur la plupart des réformes à introduire dans l'Eglise et dans l'Etat, bourgeoisie et bas clergé étaient d'accord. Ils marchaient la main dans la main ; et sans l'appui des curés, la réunion des ordres et le vote par tête, la transformation des Etats généraux en Assemblée nationale aurait été chose impossible. C'est sur la motion d'un prêtre : Sieyès, que les Communes décidèrent de se nommer Assemblée nationale.

Mais le haut clergé, les aristocrates, s'aperçurent assez vite de la fissure secrète qui existait entre les alliés de la veille ; de cette fissure qui pouvait leur permettre de ruiner cette alliance. Dès le mois d'avril 1790, quand la Réforme religieuse était en train, les aristocrates demandèrent que la Constituante proclamât solennellement le catholicisme, religion d'Etat. Les philosophes de l'Assemblée s'y refusèrent. Et ce fut le premier dissentiment entre eux et la plèbe des curés. Les aristocrates diront après ce vote que l'Assemblée est hostile à la religion. Et leur voix trouvera de plus en plus d'échos dans le clergé.

Ce ne sera pas le dernier dissentiment entre le clergé et la bourgeoisie de la Constituante. Les incrédules du haut clergé se rendront compte de la puissance du levier que peut fournir à leur cause le sentiment religieux convenablement alarmé. Les profiteurs des abus se posent alors en défenseurs de la Foi. Et leur manœuvre hardie désorienta plus d'un curé. Et peu à peu devant l'œuvre religieuse de l'Assemblée, se dresse l'armée des consciences inquiètes.

Remarquons cependant ce renversement des rôles et retenons que les réformes ecclésiastiques furent demandées d'abord par l'immense majorité du bas clergé et que la Constituante fut en quelque sorte l'exécutrice des volontés de ses électeurs : Conclusion importante, car, s'il en est ainsi, il n'est plus possible de condamner, comme on le fait trop souvent, sommairement et en bloc toute l'œuvre religieuse de la Grande Assemblée, et de proclamer naïvement qu'elle fut une erreur.

(A suivre.)

# Romanciers allemands contemporains

Cours de M. R. GUIGNARD,

*Chargé de cours à l'Université d'Alger.*

---

## I

### **Thomas Mann. — Biographie et autobiographie.**

Il peut sembler prématuré d'esquisser la biographie d'un écrivain vivant, et bien vivant, tel que Thomas Mann. La plupart des documents qui seraient nécessaires pour mener à bien cette tâche sont encore inédits, et ils touchent de trop près des personnalités contemporaines pour être publiés dès maintenant. Cependant notre entreprise semble se justifier à un double point de vue.

D'abord Thomas Mann n'est pas un artiste pur, vivant en dehors du temps, ou peu soucieux de nous livrer ses états d'âme les plus intimes ; il ne se contente pas de décrire un milieu ou une époque ; il nous dit plus ou moins directement quelle est sa réaction personnelle en face des événements ; non seulement il cherche à nous faire pénétrer dans l'âme de personnages fictifs, mais il se reflète en eux, cherchant par ce procédé à se comprendre lui-même plus profondément. Etant donné ce caractère de son œuvre, les renseignements les plus extérieurs et les plus insignifiants en apparence doivent être recueillis soigneusement, car ils nous livreront parfois le secret d'un chapitre de roman ou d'une nouvelle.

En second lieu, les renseignements que nous avons, nous ont été donnés pour la plupart par l'auteur lui-même. A plusieurs reprises il a fourni des éclaircissements sur la véritable signifi-

cation de ses principales œuvres (1), et il a fait connaître de bonne heure, par de brefs articles, certains détails de son existence (im *Spiegel*, 1907, *süsser Schlaf*, 1909, *Kinderspiele*, 1920 ; ces articles sont reproduits au tome IX des œuvres). En juin 1930 il a publié dans la *Neue Rundschau* une esquisse biographique très riche de faits précis, et qui constitue la première de nos sources principales. Tout récemment enfin, a paru dans les *Nouvelles Littéraires* du 23 mai 1931 le compte rendu d'un entretien de Thomas Mann avec Frédéric Lefèvre.

En 1925, à l'occasion du cinquantième anniversaire de Thomas Mann, Eloesser — un des premiers critiques dont l'attention ait été attirée par les *Buddenbroock*, avait déjà publié une biographie du romancier, qui lui avait fourni lui-même nombre de détails : cet ouvrage, de ce fait, constitue la seconde de nos sources principales (2).

C'est donc Thomas Mann, directement ou indirectement, qui est son propre biographe (3). Bien entendu, il n'a dit que ce qu'il voulait dire, ou peut-être, plus exactement, ce qu'il croyait devoir dire. Les renseignements dont nous disposons ainsi sont donc fragmentaires et incomplets. Mais il est heureux que nous ayons dès maintenant des points de repère précis pour nous orienter au milieu de l'œuvre du poète, au lieu d'en être réduits à des hypothèses.

Ici une question se pose : quelle créance convient-il d'accorder à ces renseignements fournis par l'auteur sur lui-même ? Il ne suffit pas de dire que la biographie ainsi reconstituée est incomplète et que peut-être des éléments essentiels, des influences capitales risquent de ne pas être mis en lumière. On pourrait aller jusqu'à se demander si Thomas Mann n'a pas, de propos délibéré, passé sous silence des faits importants, déformant ainsi l'image de son évolution spirituelle. Nous ne le croyons pas : plus que tout autre, l'œuvre de Thomas Mann porte le caractère de la sincérité. Au fur et à mesure que son existence se déroule, il nous donne les fragments d'une confession plus ou moins directe. Eloesser rappelle ingénieusement que les ancêtres du romancier avaient l'habitude, par devoir professionnel, de tenir des livres sur les-

(1) Ces éclaircissements se trouvent essentiellement dans les volumes suivants : *Betrachtungen eines Unpolitischen* ; *Rede und Antwort, Bemühungen* ; *Die Forderung des Tages*.

(2) Cité « Eloesser ».

(3) L'ouvrage de Havenstein, *Thomas Mann*, 1927, néglige volontairement les détails biographiques pour considérer seulement l'aspect « éternel » de l'œuvre de Thomas Mann.

quels ils marquaient soigneusement le doit et l'avoir de chacun ; leur descendant aurait, dans son activité d'homme de lettres, conservé quelque chose d'analogue. Il a d'ailleurs donné au récit d'un de ses voyages le titre de *Pariser Rechenschaft*.

Nous allons chercher à voir comment et dans quelle mesure la biographie de Thomas Mann se retrouve dans son œuvre, aux différentes périodes, et cela tout en retraçant son existence.

Thomas Mann est issu d'une lignée de commerçants ; son arrière-grand-père, fournisseur des armées de Napoléon, avait jeté les bases de sa fortune familiale ; son grand-père continua à affermir la maison ; nous savons que sous l'influence de sa femme, il inclinait au piétisme, quoique d'autre part il fût partisan de réformes politiques ; son père, continuant la tradition, était commerçant en gros à Lubeck, ville où le poète naquit le 6 juin 1875 un dimanche à midi, comme il se plaît à le faire remarquer, en songeant à la croyance populaire d'après laquelle les enfants nés un tel jour et à une telle heure doivent être heureux (1).

Les ancêtres paternels du poète sont de souche allemande ; du côté maternel, son ascendance est plus compliquée. Sa mère portait un nom bien caractéristique : Julia de Silva-Bruhns, et ce n'était pas un simple jeu du hasard que cet assemblage de consonances disparates : elle était née à Rio de Janeiro, d'un Allemand et d'une Brésilienne de souche créole-portugaise. Elle était d'ailleurs venue en Allemagne à l'âge de sept ans.

Dans toute l'œuvre de Thomas Mann nous trouvons des allusions à cette double ascendance, à ce mélange de races, où il voit la raison intime de conflits déchirant l'âme de ceux qui se sentent ainsi pris entre le Nord et le Midi. Il remarque à propos de Tonio Kröger la discordance entre le nom et le prénom de son héros.

D'une façon plus générale, le milieu dans lequel Th. Mann a grandi se retrouve dans toute son œuvre. Beaucoup de héros sont fils de commerçants d'une ville du Nord de l'Allemagne. Son premier roman, les *Buddenbrock*, se passe dans sa ville natale, à l'influence de laquelle il a consacré un discours paradoxal, tenu à Lubeck même, ce qui suffirait à lui enlever une grande partie de sa valeur documentaire, car il est visible que Thomas Mann a voulu flatter ses auditeurs, ou du moins effacer définitivement la mauvaise impression produite plus de 20 ans auparavant par la publication de son roman. De même Tonio Kröger, le Bajazzo, Felix Krull, Hans Castorp, sont fils de commerçants.

(1) Il fait naître un dimanche son héros Felix Krull.

En plus de cette ambiance générale, beaucoup de souvenirs d'enfance précis ont été utilisés, en particulier dans les *Buddenbrook*.

La voiture à quatre chevaux dans laquelle circulait Jean Buddenbrook a existé réellement, de même que le journal de famille sur lequel Hanno Buddenbrook, présentant que sa race finira avec lui, fait un grand trait au-dessous de son nom. Le père de Thomas Mann, comme Thomas Buddenbrook, était sénateur, se fit construire une nouvelle maison, tandis que les enfants faisaient de nombreuses visites à leur grand-mère, qui habitait toujours l'ancienne demeure ; et il fut enterré avec les honneurs militaires.

Notons cependant que tous les personnages des *Buddenbrook* ne sont pas des portraits, ceux qui restent le plus loin de la réalité historique sont Gerda Buddenbrook, femme de Thomas, et son fils Hanno, dans lesquels il ne faudrait pas voir l'écrivain et sa mère.

La première enfance de Thomas Mann fut heureuse, semble-t-il. Les jouets ne lui manquaient pas, et il savait inventer des distractions portant l'empreinte de son goût personnel. Il n'aimait pas beaucoup jouer aux soldats, et il ne revêtait pas avec beaucoup d'enthousiasme l'uniforme bleu de hussard dont on lui avait fait cadeau ; mais il aimait son cheval à bascule nommé Achille, et il se faisait donner des collections de chiens en porcelaine et en papier mâché (le goût pour les chiens lui restera ; le témoignage le plus remarquable en sera le récit *Maître et chien*). S'inspirant d'un vieux livre de Mythologie, il avait inventé le « jeu des Dieux » pour représenter Jupiter, il montait sur une table et agitait une guide ornée de grelots. Parfois il mettait en action des scènes empruntées à l'histoire ancienne, et pour représenter Achille et Hector sous les murs de Troie, il traînait une de ses sœurs par les pieds. Ou bien il se figurait (comme son héros Félix Krull) être tel ou tel personnage fictif. Plus tard, il exerça son talent de poète en inventant des drames pour son théâtre de marionnettes, dont il sera question dans les *Buddenbrook* et dans le *Bajazzo*.

On jugera peut-être ces détails puérils, mais c'est le poète lui-même qui s'est plu à les donner (1), et ils permettent de voir jusqu'à quel point ses fictions sont imprégnées de réel.

D'autres confidences ont d'ailleurs, nous le reconnaissons, un intérêt plus indiscutable : Thomas Mann nous livre une des clefs

(1) *Œuvres*, t. IX, p. 388-391.



principales de son œuvre tout entière lorsqu'il nous parle du goût qu'il éprouva de bonne heure pour la mer et pour le sommeil, unis dans son âme par un lien très intime.

A ses yeux, la nuit est un apaisement inséré dans le chemin de Croix de notre existence : « Je me rappelle avoir aimé le sommeil et l'oubli à une époque où j'avais à peine quelque chose à oublier » (1). A l'inverse de la majorité des hommes, il dort même lorsqu'il a de lourds soucis : « Je n'ai jamais mieux dormi que pendant certaines nuits du dimanche au lundi, lorsque après un jour passé à l'abri, et pendant lequel il m'avait été permis d'appartenir à moi et aux miens, le jour suivant me menaçait de pénibles ennuis venus de l'extérieur » (2).

La mer le fascinait également. Tous les ans il allait passer quelques semaines à Travemünde : séjours idylliques dont nous retrouvons le souvenir dans les *Buddenbrook* et dans la nouvelle : *Lalulle de Jappe et de Do Escobar*. Les avantages matériels de la vie à l'hôtel n'étaient pas à dédaigner ; souvent on avait l'occasion d'entendre de la musique ; mais ce qu'il y avait de plus doux, c'était la contemplation de la mer : « Des nuages gris, minces et effilochés, passaient rapidement dans le ciel. La mer trouble et profondément agitée était au loin couverte d'écume. De grandes et fortes vagues s'avançaient avec un calme impitoyable et effrayant, s'inclinaient majestueusement en formant un cintre d'un vert sombre, brillant comme du métal, et s'éroulaient avec bruit sur le sable » (3).

Thomas Mann rapproche lui-même ces deux goûts de son enfance subsistant dans son âge mûr, lorsqu'il dit : « Mon amour pour la mer dont j'ai toujours préféré l'immensité et la simplicité aux formes prétentieusement variées de la montagne est aussi ancien que mon amour pour le sommeil » (4). C'est que la mer et le sommeil font songer tous les deux à l'engourdissement dans la monotonie, à la vialentie, et même à la suppression apparente de la vie, au Nirvana qui procure les plus sublimes jouissances par l'abolition du sentiment de l'individualité.

Le véritable tourment des jeunes années de Thomas Mann, ce fut le Lycée. Le futur écrivain — comme son héros Hanno Buddenbrook — aimait trop l'oisiveté et la lecture tranquille pour accepter de se consacrer à des tâches imposées et d'apprendre des le-

(1) *Œuvres*, t. IX, p. 393.

(2) *Ibid.*, p. 394.

(3) *Buddenbrook*, I, p. 178.

(4) *Œuvres*, t. IX, p. 396.

çons. Lui qui devait plus tard être nommé docteur *honoris causa*, de l'université de Bonn, il n'arriva même pas jusqu'à la première. Il se définit lui-même : « paresseux, buté, et plein d'une scandaleuse ironie pour le tout, détesté des professeurs du vénérable établissement, excellents hommes qui — a bon droit, en accord complet avec toute expérience, toute vraisemblance — me prédisaient une perte certaine, et, jouissant tout au plus de quelque considération auprès de quelques-uns de mes camarades en raison de quelque supériorité difficile à définir » (1).

Ces derniers mots font allusion à son talent littéraire déjà éveillé, mais dont les manifestations restaient bien entendu fort modestes : il écrivait des drames, des poésies lyriques, il dirigeait une revue d'écoliers au nom prometteur et symbolique de « *Fruhlingsturm* ». Ses poésies s'adressaient à deux personnages dont nous trouvons le portrait dans *Tonio Kröger* : Hans Hansen, le type de l'être robuste et sain, ennemi des raisonnements et de la sentimentalité, exista réellement, et fut l'ami de jeunesse du romancier ; mais par un de ces démentis que la vie donne aux poètes, il devint ivrogne et trouva en Afrique une triste fin. Quant au modèle d'Ingeborge, c'était une jeune fille brune (elle est blonde dans la nouvelle), à laquelle Thomas Mann adressait des vers.

Les *Buddenbrook* ont pour sous-titre : « la décadence d'une famille ». Certes, il serait injurieux de parler au sens strict de la décadence d'une famille qui compte deux des premiers romanciers de l'Allemagne ; mais il est certain que vers 1890 les Mann passèrent par une période tout à fait pénible, qui a donné à Thomas Mann l'idée directrice de son premier roman. Après la mort du père, la liquidation de la maison de commerce se fit dans des conditions peu avantageuses ; M<sup>me</sup> Mann se retira à Munich ; Thomas fut laissé à Lubeck pour y terminer l'année scolaire dans une pension fréquentée surtout par de jeunes nobles du Mecklembourg et du Holstein — et dont il s'est souvenu en décrivant dans *Altesse royale* le collège où est élevé le prince Klaus Heinrich.

Comme Thomas Mann avait montré peu de goût pour les études, on l'orienta d'abord vers une carrière n'exigeant pas un séjour préalable à l'Université. Nous le trouvons à l'automne de 1893 « volontaire » dans une société d'assurances contre l'incendie, dont le directeur avait été à Lubeck un ami de son père. Comme tous les futurs écrivains attelés pendant leur jeunesse à des travaux utiles peut-être, mais fastidieux, Thomas Mann fit preuve

(1) *Œuvres*, t. IX, p. 383.

d'un minimum de zèle : « Au lieu de m'efforcer de me mettre au courant des affaires par mon travail, je jugeai bon de travailler en cachette, sur mon fauteuil tournant, à un récit de mon invention, une histoire d'amour entremêlée de vers que je fis ensuite imprimer dans une revue mensuelle d'opinions révolutionnaires » (1).

La revue en question est la *Gesellschaft* de M. G. Conrad, qui avait déjà publié une poésie de lui pendant qu'il était encore au lycée (*Zweimaliger Abschied*). La nouvelle était intitulée « Gefallen », et valut au poète une lettre encourageante de Dehmel, avec invitation à la collaboration à la Revue *Pan*.

Tout cela éloignait de plus en plus des assurances. Thomas Mann avoue lui-même avec humour : « Je quittai le bureau avant d'être mis à la porte » (2). Il fut décidé qu'il allait devenir journaliste. A l'Université de Munich, il suivit des cours d'histoire, d'économie politique, d'histoire de l'art et de la littérature. Le professeur qui fit sur lui la plus profonde impression fut W. Hertz, qu'il entendit parler de la poésie courtoise. Thomas Mann travaillait assez régulièrement, ce qui ne doit pas surprendre, car ces études libres, que ne devait sanctionner aucun diplôme, satisfaisaient sa curiosité intellectuelle (qui devait devenir avec le temps de plus en plus encyclopédique, comme le montre maint passage de la *Montagne magique*), sans lui imposer la moindre contrainte pédagogique.

Puis, Thomas Mann alla rejoindre en Italie son frère Henri. Il n'était pas attiré par une nostalgie comparable à celle de Goethe et des Romantiques. Il devait bientôt faire dire à Tonio Kröger : « Toute cette bellezza m'est insupportable » (3). Il se fixa à Rome après un séjour à Palestrina, dans les monts Sabins, pendant l'été. Il nous a décrit la vie qu'il menait. Il logeait Via Torre Argentina, et il déjeunait à midi dans un petit restaurant disparu depuis. Le soir, il allait au café et jouait volontiers aux dominos en buvant du punch. Il n'avait guère de relations, même parmi les Allemands. Son frère dessinait beaucoup, et lui-même s'exerçait dans l'art de la caricature : Eloesser a reproduit de lui deux dessins humoristiques (4). Mais l'occupation essentielle de Thomas Mann était une de celles auxquelles il aurait pu se livrer en tout autre lieu : il lisait surtout des auteurs scandinaves et russes, parmi ces derniers Tourgenief et Gontscharow.

(1) *Œuvres*, t. IX, p. 384.

(2) *Ibid.*

(3) *Nouvelles*, t. II, p. 47.

(4) *Eloesser*, p. 48.

Il écrivait aussi. L'éditeur Fischer avait publié *Le petit Monsieur Friedmann* qui devait être le noyau d'un premier volume de nouvelles, paru en 1898, alors que Thomas Mann était déjà de retour à Munich. Le roman des *Buddenbrook* était commencé.

A Munich, Thomas Mann logea d'abord chez sa mère, puis il s'installa à Schwabing, dans un petit appartement meublé en partie par ses soins : on y voyait en particulier le grand lit d'acajou dans lequel il était né (1), et une table recouverte d'un tapis vert, qui évoquait des idées de bien-être bourgeois. Entre autres meubles, sa logeuse lui avait fourni une armoire dépourvue de fond, qui paraît dans la nouvelle intitulée *l'amoire à habits* (2). Il faisait de la musique avec ses amis, mais sans négliger les exercices physiques : le matin, il nettoyait sa bicyclette, et l'après-midi, quel que fût le temps, il allait parcourir les allées de la forêt de Schleissheim.

Cela ne l'empêchait pas d'avoir une situation sociale : Holm, le directeur de la maison d'éditions Langen, l'avait engagé dans l'équipe du journal satirique *Simplicissimus*. Le rôle de Thomas Mann, selon ses propres déclarations, aurait consisté à faire un premier tri parmi les manuscrits de nouvelles envoyés à la rédaction. Selon Eloesser, il aurait été beaucoup plus modeste : « l'activité du lecteur qui occupait une situation quelque peu subalterne mais qui tout de même avait fini par entrer dans le journalisme, consistait simplement, en général, à faire la correspondance des véritables officiers d'état-major, et à avoir le droit de faire des propositions qui en général n'étaient pas acceptées » (3).

Les *Buddenbrook* furent enfin achevés, après deux ans et demi de travail. Thomas Mann envoya le manuscrit, écrit au recto et au verso, à son éditeur, Fischer, qui lui demanda de réduire de moitié le nombre des pages. L'auteur s'y refusa, et le livre parut avec toute l'ampleur de ses développements, à la fin de 1900 avec la date de 1901 : il formait deux volumes coûtant 12 marks. La longueur surprit les critiques, le prix fit reculer beaucoup d'acheteurs, il fallut un an pour écouler le premier tirage de mille exemplaires. Une édition en un seul volume de prix plus abordable conquiert le public : ce fut, d'un seul coup, le grand succès, puis la gloire.

Entre temps, l'auteur avait fait connaissance avec le métier militaire : ajourné plusieurs fois, il avait été enfin incorporé

(1) *Œuvres*, t. IX, p. 395.

(2) *Nouvelles*, t. I, p. 169-181.

(3) *Eloesser*, p. 67.

dans l'infanterie. Le nouveau milieu lui déplut, et la conformation d'un de ses pieds lui interdisant de marcher au pas de parade, il fut réformé au bout de trois mois. Ce bref séjour n'a pas laissé de traces dans son œuvre : l'armée en est à peu près absente, elle n'est guère représentée que par Joachim Ziemssen, dans la *Montagne enchantée*, et, encore que ce soit un beau type de soldat, nous ne le voyons qu'au sanatorium.

La première œuvre importante publiée par Thomas Mann après les *Buddenbrook* est la nouvelle *Tonio Kröger* (1903). Ce que nous avons déjà dit de deux des personnages qui y paraissent montre que nous avons affaire à un important fragment d'auto-biographie, ce qui augmente sa portée de profession de foi littéraire. Presque rien n'a été inventé. C'est à Munich que sont situées les discussions sur la vocation artistique ; le voyage de Tonio Kröger, c'est un voyage que Thomas Mann fit pendant un congé, et qui le mena à Lubeck, puis au Danemark. Et à Aalsgard, sur le Sund, il s'arrêta comme son héros. Il nous a dit lui-même que cette nouvelle lui coûta beaucoup de temps, en particulier la conversation avec Lisaweta (1).

Pendant un séjour à Florence, Thomas Mann avait déjà été sur le point de se marier avec une jeune Anglaise : il avait abandonné son projet parce qu'il se jugeait trop jeune, et parce que la différence de nationalité pouvait être plus tard une source de conflits.

A Munich, il fit la connaissance de la fille du Professeur Pringsheim, et l'épousa en 1905. A un âge où beaucoup d'autres cherchent encore leur voie, il était célèbre, et il avait fondé un foyer. Il pouvait désormais se consacrer à son métier d'écrivain, car il avait trouvé le bonheur véritablement humain que son héros Tonio Kröger se contentait de regarder de loin.

Le premier roman publié par Thomas Mann après son mariage est *Altesse Royale* (1908), œuvre pleine d'optimisme, que l'on comprendrait mal, si on ne songeait pas aux circonstances dans lesquelles elle a été écrite. Le romancier était dans une période d'euphorie, et il arrivait au moins passagèrement à surmonter sa hantise de la décadence et de la maladie.

Après son mariage, Thomas Mann vécut alternativement à la campagne (Oberammergau, Tölz), et à Munich. En 1910, il fut attristé par le suicide de sa seconde sœur, qui était actrice ; sa sœur aînée devait à son tour se suicider en 1927.

(1) En 1904, Thomas Mann écrivit un drame, *Fiorenza* (paru en 1906), qui n'entre pas dans le cadre de cette étude.

En 1913, Thomas Mann publia une longue nouvelle : *La mort à Venise*. Il avait eu la première idée de cette œuvre pendant un séjour au Lido en 1911 : et avant de partir il avait effectivement rencontré près du cimetière du Nord, à Munich, ce personnage étrange dont la vue donne à son héros, Aschenbach, le désir d'entreprendre un voyage ; il avait rencontré le vieillard fardé et le gondolier mystérieux qui jouent un rôle dans sa nouvelle, ses bagages expédiés par erreur dans une fausse direction l'avaient obligé à prolonger son séjour, et il avait fait la connaissance d'un jeune homme qui est devenu le Tadzio de la nouvelle.

Au début d'août 1914 — il était alors à Tölz — le romancier eut un instant l'idée de s'engager, mais la première vague d'enthousiasme passée, il préféra rester chez lui tant qu'on ne réclamerait pas ses services.

De 1914 à 1924, Thomas Mann ne publia aucune œuvre narrative de longue haleine, mais il s'essaya dans plusieurs genres : l'histoire, avec *Frédéric et la grande coalition* ; l'essai politique, avec les *Considérations d'un homme qui ne fait pas de politique* (1918), et le *Discours sur la République allemande* (1923), la critique avec *Gœthe et Tolstoï* (1923), la littérature spirite avec *Expériences occultes* (1924) ; l'idylle en vers avec *Le chant du petit enfant* ; en prose avec *Le maître et son chien*.

Plusieurs de ces œuvres peuvent être considérées comme préparant son gros roman paru en deux volumes en 1924 : *La Montagne magique*, dont le succès fut très considérable.

Les origines de ce livre sont lointaines, et sa genèse est tout à fait typique de la façon dont Thomas Mann utilise pour son œuvre la matière première fournie par l'existence.

Quelque temps avant la guerre, Thomas Mann alla tenir compagnie pendant trois semaines à sa femme malade, dans un sanatorium de Davos. Il fut tout de suite saisi par l'atmosphère étrange dans laquelle il se trouvait transporté ; il se rendit compte qu'il y avait là une dangereuse fascination, et, peut-être pour s'en débarrasser, il conçut le plan de montrer l'attraction de la mort s'exerçant sur un héros à l'âme simple. Il dit lui-même : « Je travaillais en ce temps (pendant le séjour à Davos), à la *Mort de Venise*, dont le sujet est la fascination de la mort. C'est alors que surgit en moi l'idée d'écrire comme une contre-partie satirique de ce livre, un ouvrage qui évoquerait, au moyen de types humoristiques et sur le mode ironique, l'étrange séduction de la mort et de la maladie » (1). Ç'aurait été une sorte de roman

(1) Interview des *Nouvelles Littéraires*.

pédagogique où un jeune homme se serait trouvé pris entre deux éducateurs également bizarres.

Le livre tel qu'il a été réalisé est très loin de ce plan primitif. Sans doute, certains habitants du sanatorium sont comiques, mais ils ne jouent que des rôles épisodiques. L'œuvre dans son ensemble, est pleine de gravité. A part le point de départ, et le fait que le héros, Hans Castorp, est issu d'une famille de commerçants du Nord de l'Allemagne, à part aussi une histoire de crayon emprunté, la part de confession est beaucoup moins grande que dans les œuvres précédentes. Thomas Mann a essentiellement voulu montrer des luttes d'idées.

Depuis 1924, aucune grande œuvre de Thomas Mann n'a vu le jour : *Les confessions de Felix Krull* (publiées en 1924) ne sont qu'un fragment écrit d'ailleurs avant la guerre (1). *Unordnung und fruhes Leid* (1925) (traduit sous le titre : *Au temps de l'inflation*) est une courte nouvelle, de même *Mario et l'Enchanter*, et *Sang réservé*.

De plus en plus considéré comme un des chefs spirituels de l'Allemagne, Thomas Mann a beaucoup voyagé pendant ces dernières années, il a été souvent appelé à prendre la parole, ce qui l'a fait sortir de la réserve où il s'était tenu jusque-là. En 1929, le Prix Nobel est venu récompenser son œuvre où paraît à chaque ligne un désir sincère d'explication fondée sur la connaissance exacte des individus.

(A suivre.)

(1) Entre 1908 et 1911..

---

# Lessing et Corneille, interprètes d'Aristote

par E. TONNELAT,  
*Professeur à la Sorbonne.*

---

## II

Ce n'est pas seulement sur la question de la définition de la tragédie que Lessing a attaqué Corneille ; c'est encore sur celle du choix des sujets. Une fois de plus il lui reproche d'avoir déformé à son profit des prescriptions qui étaient proprement intangibles, étant l'expression même de la raison. Nous allons voir que ce reproche est assez peu fondé.

Aristote, dans la *Poétique*, avait insisté sur ce point que la tragédie est avant tout imitation d'une *action*. Il n'accordait aux caractères qu'une importance secondaire. C'est dans l'enchaînement fatal des faits que résidait d'abord l'intérêt du drame, et Aristote, sans proscrire les intrigues simples, souhaitait pourtant que l'action fût assez compliquée, « assez étendue, pour comprendre toute la suite des événements vraisemblables ou nécessaires qui font passer du malheur au bonheur ou du bonheur au malheur. »

Lessing ne fait nulle part allusion à cette prééminence accordée dans la théorie aristotélicienne à l'action. Pourquoi ? Nous ne pouvons le conjecturer que de façon incertaine : il est vraisemblable qu'il se sentait sur ce point en désaccord latent avec Aristote. « La tragédie, dit ce dernier au chapitre vi, § 5, de sa *Poétique*, est l'imitation non des hommes, mais d'une action et du malheur d'une vie ; or le malheur est en action ; et la fin de la vie est une action, mais non un état. C'est par les caractères que les hommes sont tels ou tels ; c'est par les actions qu'ils sont heureux ou malheureux. » (Trad. Hatzfeld et Dufour.) Tout au contraire Lessing estimait et proclamait depuis longtemps que l'essentiel du drame était « l'imitation des



hommes » — c'est-à-dire la peinture des caractères, — bien plus que celle des événements. Et c'est parce que Shakespeare lui apparaissait comme un connaisseur incomparable du cœur humain, c'est pour cette raison seule qu'il le proposait en modèle aux auteurs dramatiques de l'Allemagne. L'action, à son avis, devait être déterminée par le jeu même des caractères : « elle doit avoir son commencement, son milieu et sa fin dans la même passion de la même personne. » (30<sup>e</sup> fragment). Or il semble bien que c'était là aussi le sentiment de Corneille. C'est peut-être par prudence que Lessing n'a pas soulevé ici une discussion qui risquait de le faire apparaître lui-même comme un disciple un peu infidèle du maître grec.

Par contre il a essayé de prouver que Corneille avait, de propos délibéré, altéré le sens de certaines distinctions faites par Aristote en vue de déterminer les actions et les caractères qui conviennent le mieux à la tragédie.

On peut, dit Aristote, envisager quatre cas différents :

- 1<sup>o</sup> Un homme vertueux tombe, sans avoir commis aucune faute, du bonheur dans le malheur ;
- 2<sup>o</sup> Un homme méchant passe du malheur au bonheur ;
- 3<sup>o</sup> Un homme méchant passe du bonheur au malheur ;
- 4<sup>o</sup> Un homme de vertu moyenne passe, par suite d'une faute, mais non point par l'effet d'une perversité naturelle, du bonheur au malheur.

C'est au sujet du premier cas que Lessing dresse contre Corneille un nouveau réquisitoire : Corneille, dit-il, a interprété de façon arbitraire et tendancieuse un texte très clair. « Aristoteles sagt : man muss keinen ganz guten Mann ohne alle sein Verschulden in der Tragoedie ungluecklich werden lassen ; denn so was sei graesslich » (Aristote a dit : il ne faut pas dans la tragédie laisser un homme parfaitement bon tomber dans le malheur sans qu'il y ait de sa faute, car cela est abominable. — 82<sup>e</sup> fragment). Or Corneille expose ainsi la pensée d'Aristote : « Il ne veut pas qu'un homme tout à fait innocent tombe dans l'infortune, parce que, cela étant abominable, il excite plus d'indignation contre celui qui le persécute que de pitié pour son malheur » (Discours sur la Tragédie).

Il est incontestable, comme le relève Lessing, que Corneille a ajouté au texte d'Aristote, qu'il a donné du mot *μαρτόν* une interprétation qui lui est toute personnelle, et que cette interprétation lui permet d'excuser le fait qu'il présente parfois des personnages injustement atteints par le malheur. Mais ce que Lessing

ne dit pas, c'est que Corneille avait pris soin lui-même d'avertir le lecteur de l'addition qu'il se hasardait à faire : « Quelques interprètes poussent la force de ce mot grec de *μισρόν*, qu'il fait servir d'épithète à cet événement, jusqu'à le rendre par celui d'abominable, à quoi j'ajoute qu'un tel succès excite plus d'indignation et de haine contre celui qui fait souffrir que de pitié pour celui qui souffre ».

Lessing, au fragment 82, discute cette interprétation presque ligne par ligne avec une arrière-pensée de dénigrement et même avec une hostilité qui est fort sensible dans le ton : « Ich begreife nicht, wie man gegen einen Philosophen so in den Tag hineinschwätzen kann ; wie man sich das Ansehen geben kann, ihn zu verstehen, indem man ihne Dinge sagen lasst, an die er nie gedachte hat. » (Je ne comprends pas qu'on puisse diriger de pareilles bourdes contre un philosophe ; qu'on puisse se donner l'air de le comprendre, alors qu'on lui fait dire des choses auxquelles il n'a jamais pensé.)

Il s'attaque tout particulièrement à la traduction du mot *denn* (en grec *γάρ*), et il faut bien le suivre dans ces menues querelles philologiques, car il en tire des conséquences d'assez grande portée. « Das gaenzlich unverschuldete Unglueck eines rechtschaffenen Mannes, sagt Aristoteles, ist kein Stoff fuer das Trauerspiel, denn es ist graesslich. Aus diesem « denn », aus dieser Ursache macht Corneille ein « Insofern », eine blosser Bedingung, unter welcher es tragisch zu sein aufhoert. Aristoteles sagt : es ist durchaus graesslich und ebendaher untragisch. Corneille aber sagt : es ist untragisch, insofern es graesslich ist. » (L'infortune totalement imméritée d'un homme de bien, dit Aristote, n'est pas une matière pour la tragédie ; car cela est abominable. De ce « car », d'une cause, Corneille fait un « dans la mesure où », une simple condition, par laquelle cette infortune cesse d'être tragique. Aristote dit : c'est parfaitement abominable, et pour cette raison même dénué de tragique. Mais Corneille dit : c'est dénué de tragique dans la mesure où c'est abominable.)

Dans une pareille argumentation nous saisissons sur le vif l'habileté un peu retorse d'un dialecticien qui excelle à resserrer dans une formule de son cru le raisonnement de l'adversaire, et qui, ce faisant, arrive à forcer un peu la pensée de ce dernier, de façon à pouvoir en tirer une conclusion que les prémisses ne comportaient point. Corneille n'a dit nulle part « dans la mesure où » (*insofern*). Il dit seulement « parce que ». Or « parce que » rend très honnêtement le sens du grec *γάρ* et de l'allemand « denn ». Si bien que Corneille n'a nullement faussé le sens du

texte d'Aristote, comme Lessing l'en accuse. Et comme d'autre part Corneille a été le premier à déclarer qu'au texte d'Aristote il avait ajouté une explication de son cru, on ne peut pas dire qu'à aucun moment il ait cherché à tromper le lecteur. C'est pourtant l'impression qu'emporte le lecteur allemand de Lessing, et l'on serait fondé à dire ici que l'Allemand manque lui-même de cette bonne foi qu'il dénie au Français, si l'on ne savait qu'en réalité il se laisse conduire à son insu par une passion qui est une des marques de son tempérament.

L'interprétation de Corneille n'avait d'ailleurs rien d'audacieux ni d'aventureux. Des hellénistes modernes comprennent le texte d'Aristote à peu près comme il l'avait fait. Ce texte est ainsi conçu : πρώτων μὲν δῆλον ὅτι οὔτε τοὺς ἐπιειχεῖς ἀνδρας δεῖ μεταβάλλοντας φαίνεσθαι ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν (οὐ γὰρ φοβερόν οὐδέ ἐλεεινὸν τοῦτο, ἀλλὰ μικρὸν ἐστίν), οὔτε... Or voici la traduction qu'en donnent Hatzfeld et Dufour : « Il est évident d'abord qu'il ne faut pas montrer des hommes vertueux passant du bonheur au malheur (une telle action n'exciterait ni la crainte, ni la pitié, mais l'indignation)... » Si de nos jours encore de bons spécialistes estiment que le mot grec peut et doit être traduit par « qui excite l'indignation », il ne faut pas faire grief à Corneille de l'avoir compris ainsi.

En fait il ne s'agit en tout cela que de nuances d'interprétation et ces nuances sont assez analogues à celles que présentent souvent, quand il s'agit de textes antiques ou même de textes modernes, les commentaires des savants les plus qualifiés. Corneille a cru pouvoir expliquer le texte d'Aristote d'une façon qui le servit au cours de la lutte qu'il avait à mener contre des adversaires fort érudits et fort acharnés. Il l'a fait non sans quelque ingéniosité, mais avec loyauté. Et si son exposé prend parfois la forme d'un plaidoyer, c'est qu'en effet il est un accusé. C'est ce dont Lessing ne tient aucun compte ; l'erreur initiale qu'il a commise sur l'esprit dans lequel Corneille a écrit ses *Discours* fausse ainsi très fréquemment les détails divers de l'acte d'accusation qu'il s'ingénie à dresser à son tour.

Il n'hésite pas à dire, en ce même fragment, que Corneille s'est montré outrecuidant (*vermessen*) à l'égard d'Aristote. C'est encore une injure lancée un peu vite. Corneille se permet ici de suggérer que peut-être Aristote n'avait pas prévu certains types de tragédies où pourraient figurer des héros vertueux. Assurément Corneille ne hasarde cette hardiesse que dans l'espoir de sauver de la critique certaines de ses propres pièces. Mais son argumentation vaut d'être écoutée. La tragédie à laquelle il songe

surtout est celle de *Polyeucte*. Voici sa défense : « Il peut arriver d'ailleurs qu'un homme très vertueux soit persécuté, et puisse périr même par les ordres d'un autre, qui ne soit pas assez méchant pour attirer trop d'indignation sur lui, et qui montre plus de faiblesse que de crime dans la persécution qu'il lui fait. Si Félix fait périr son gendre Polyeucte, ce n'est pas par cette haine enragée contre les chrétiens, qui nous le rendrait exécration, mais seulement par une lâche timidité, qui n'ose le sauver en présence de Sévère, dont il craint la haine et la vengeance après les mépris qu'il en a faits durant son peu de fortune. On prend bien quelque aversion pour lui ; on désapprouve sa manière d'agir ; mais cette aversion ne l'emporte pas sur la pitié qu'on a de Polyeucte et n'empêche pas que sa conversion miraculeuse, à la fin de la pièce, ne le réconcilie pleinement avec l'auditoire. »

Ce raisonnement n'est pas dénué de force. Mais il n'est pas propre à ébranler Lessing. Car Lessing a sur le compte de *Polyeucte* une opinion préconçue, que dix ans plus tôt déjà il exposait dans ses lettres privées à Nicolaï et à Mendelssohn. *Polyeucte*, disait-il, pouvait être un beau poème ; mais ce n'était pas une tragédie. En effet le caractère du héros principal n'était nullement propre à inspirer au spectateur soit de la pitié, soit de la crainte. Quel est en effet le désir ardent de Polyeucte ? C'est de périr, de devenir un martyr ; la mort sera pour lui le premier pas vers sa réunion avec Dieu, c'est-à-dire vers une éternité d'incomparable félicité. Comment ressentir de la pitié pour un héros qui proclame lui-même que la mort est le bonheur suprême auquel il aspire ? Nous n'avons aucune raison de nous émouvoir plus que le principal intéressé. *Polyeucte*, ne répondant pas, en tant que drame, à la définition aristotélicienne, n'a aucun titre à être considéré comme une tragédie.

C'est user de « raison démonstrative », comme dit Molière, pour nier l'évidence. Car enfin, en dépit de la condamnation prononcée par Lessing, *Polyeucte* n'a jamais cessé d'émouvoir les spectateurs. Et s'il était vrai qu'un drame, qui trois siècles durant s'est maintenu à la scène, ne réussit à conquérir le public qu'en contrevenant aux règles, il ne resterait qu'à dire que ces règles sont fausses ou incomplètes. En fait le jugement de Lessing était caduc dès le premier jour, parce qu'il se faisait une idée inexacte de la « pitié » et de la « crainte » et de leur « purification ». Et alors même qu'il n'eût commis aucune erreur sur ce point, son argumentation fût demeurée très contestable ; car le martyr peut en effet être pour un chrétien passionné comme Polyeucte l'annonce d'un bonheur infini ; mais aux yeux de

spectateurs moins portés à renoncer aux choses d'ici-bas, une pareille mort garde le caractère d'un malheur redoutable ; il n'y a pas concordance entre les sentiments du héros et ceux des spectateurs : l'un se meut sur le plan divin, les autres sur le plan humain ; et c'est en gens attachés à la vie et à ses petites satisfactions que ces derniers jugent la mort de Polyeucte.

La condamnation portée *a priori* par Lessing contre *Polyeucte* ne paraît donc pas très justifiée. Mais admettons qu'elle le soit et que Corneille ait eu tort, en ce cas particulier, de choisir pour héros un chrétien impavide. Suit-il de là qu'il ait commis une outrecuidance en disant que peut-être Aristote n'avait pas prévu tous les types possibles de héros tragiques, et en essayant, non point certes de contester ou de bouleverser les catégories établies dans la *Poétique*, mais simplement de leur apporter un complément ? La suggestion de Corneille n'a rien d'irrespectueux. Elle se fonde sur le raisonnement inexprimé que voici : Aristote écrivait pour son temps et en tenant compte des expériences faites par les poètes de son temps ; mais en deux mille ans les mœurs et les croyances des hommes n'ont pas été sans subir quelques changements, et chez des peuples dont la formation n'est plus exactement celle des Grecs anciens, on observe quelquefois des conflits moraux d'une nature nouvelle.

Pareil raisonnement paraît fort judicieux à des lecteurs modernes. Le développement des études historiques nous a enseigné depuis longtemps à n'accorder aux systèmes de tout ordre qu'une valeur relative. Mais c'est justement sur ce point que l'on peut saisir l'opposition de principe qui sépare Lessing de Corneille : Lessing n'admet pas qu'on puisse n'accorder aux prescriptions d'Aristote qu'une valeur relative ; elles sont à ses yeux l'expression d'une vérité absolue. Il a lui-même pour elles un respect presque religieux et il est sincèrement choqué du manque de foi aristotélicienne que trahissent les *Discours* de Corneille. Aussi relève-t-il cette sorte de scepticisme avec une violence pleine de mépris :

« Je suppose qu'en tout temps, et même à Athènes, il y a eu des auteurs tragiques qui n'étaient que des gâcheurs de besogne (*tragische Stuemper*). Pourquoi donc Aristote n'aurait-il pas eu connaissance d'une pièce de contexture semblable (à celle de *Polyeucte*) d'où il aurait pu tirer autant de lumières que l'a fait Corneille. Quelle comédie que tout cela (*Possen* !). »

Cette sortie véhémement contient de façon implicite un dur jugement sur Corneille : il est désigné indirectement, mais clairement, comme un maladroit ouvrier de lettres, un *Stuemper*.

C'est un outrage gratuit ; ce n'est pas un argument. Ce n'est pas non plus une objection très forte que celle qui consiste à accuser Corneille de « jouer une comédie ». Lessing se devait ici à lui-même d'examiner plus sérieusement les raisons de celui qu'il prétendait ruiner dans l'opinion de ses contemporains. En fait il esquivait la discussion ; il admettait comme un fait indiscutable qu'Aristote a connu par la tragédie grecque tous les caractères possibles de héros, et que, par conséquent, s'il n'a pas retenu celui de Polyeucte, c'est qu'il le jugeait impropre à être mis sur la scène. C'est regarder comme résolue la question même qui est en débat. Corneille a parfaitement raison de se demander si un philosophe qui vivait au IV<sup>e</sup> siècle avant l'ère chrétienne pouvait, quelles que fussent sa vigueur et sa largeur d'esprit, prévoir cette sorte particulière de mysticisme chrétien qui ne devait se développer que plusieurs siècles plus tard ; et il a raison de penser que l'appétit de martyr, le désir de s'évader de l'enveloppe charnelle pour vivre éternellement en Dieu étaient des sentiments nés d'un nouvel état de civilisation. Comment un tragique grec eût-il jamais songé à porter à la scène une situation qui jamais encore ne s'était présentée dans l'histoire grecque ? Ces réflexions très simples se fussent certainement présentées d'elles-mêmes à l'esprit de Lessing s'il n'avait pas été déjà violemment prévenu contre tout ce qui sortait de la plume de Corneille.

Ce n'est pas seulement l'autorité de la raison, c'est encore celle de la religion qu'il invoque contre *Polyeucte*. « Il est déjà affreux de penser qu'il puisse exister des hommes tombés dans le malheur, sans qu'il y ait en cela de leur faute. Les païens avaient cherché à éloigner d'eux autant que possible cette pensée affreuse ; et nous irions, nous, l'entretenir ? nous irions prendre plaisir à des spectacles qui la renforcent ? Nous, que la religion et la raison auraient dû convaincre que cette idée est aussi fautive que blasphématoire ? » C'est là un recours imprévu au christianisme contre une pièce que Corneille s'était efforcé d'imprégner d'esprit chrétien. Mais ici encore le raisonnement de Lessing prête à objection. Comme il veut à toute force qu'Aristote ait prévu tous les caractères imaginables, il prétend faire rentrer Polyeucte dans l'une des catégories indiquées par la *Poétique* ; il voit en lui un de ces personnages qui, sans avoir commis aucune faute, tombent du bonheur dans le malheur. Mais il se trompe. Polyeucte ne répond nullement à cette définition. Humainement parlant, Polyeucte a commis une faute : il a brisé des statues de dieux ; il a rendu par là son

supplice inévitable. On ne peut donc pas dire que son infortune soit de celles qui demeurent incompréhensibles à la raison. Et l'on ne peut pas dire davantage qu'elle choque le sentiment religieux ; car la faute humaine de Polyeucte est un acte méritoire au regard de la foi. De quelque façon qu'on envisage le personnage, il échappe aux définitions aristotéliennes. Lessing s'en irrite et prétend exclure le héros cornélien du domaine tragique. Mais il ne réussit par là qu'à rendre plus sensible l'étroitesse de sa propre conception. Si le caractère de Polyeucte émeut aujourd'hui encore les lecteurs ou les spectateurs — et c'est un point qu'en France personne ne contestera (1) —, c'est qu'il y a en lui une vérité profonde. C'est aux critiques et aux théoriciens de construire leur système de telle façon qu'un pareil caractère y puisse trouver place ; ce n'est pas au poète de mutiler son œuvre pour la faire entrer dans le lit de Procuste.

v

Reste un dernier point, qui peut être examiné rapidement, car il s'agit d'une question où Corneille et Lessing se sont peut-être trompés tous deux.

Il y a dans la *Pœlique* un chapitre qui porte le titre de *περὶ τῶν ἤθων*. La traduction habituelle est en français : « Des mœurs ». C'est ainsi que traduisaient Corneille et tous les commentateurs français du xvii<sup>e</sup> siècle. En Allemagne, Lessing et ses contemporains rendaient *ἤθων* par *Sitten*. Mais le sens du mot restait obscur. On en discute aujourd'hui encore. Hatzfeld et Dufour, dans leur traduction, préférèrent intituler ce chapitre : « Des caractères ».

Les contemporains de Corneille avaient beaucoup épilogué sur ce qu'il fallait entendre par « mœurs ». Corneille lui-même s'était cru obligé d'exposer à son tour son opinion. Mais il l'avait fait avec beaucoup de prudence : « Ce sont des termes qu'il a si peu expliqués, dit-il en parlant des expressions employées par Aristote, qu'il nous laisse grand lieu de douter de ce qu'il veut dire ».

La discussion portait sur la phrase que voici : « A l'égard des caractères (*ἤθων*), il y a quatre points auxquels il faut viscr.

(1) Ch. Péguy déclarait que c'était le plus beau drame de la langue française et avait formé, peu d'années avant la guerre, le projet d'en donner une édition de luxe, à laquelle il eût apporté tous ses soins.

L'un et le premier est qu'ils soient bons. Il y aura caractère (ἦθος) si... le discours ou l'acte manifeste une intention, et le caractère sera bon si l'intention est bonne. Cela est possible dans chaque classe ; en effet une femme peut être bonne, comme aussi un esclave, bien que la femme soit moins bonne que l'homme et l'esclave en général mauvais... » (Trad. Hatzfeld et Dufour.)

Ces quelques lignes manquent évidemment de clarté. Voici comment Corneille cherchait à les expliquer : « Je ne puis comprendre comment on a voulu entendre par ce mot de bonnes qu'il faut qu'elles soient vertueuses. La plupart des poèmes, tant anciens que modernes, demeurerait en un pitoyable état, si l'on en retranchait tout ce qui s'y rencontre de personnages méchants, ou vicieux, ou tachés de quelque faiblesse qui s'accorde mal avec la vertu... Il nous faut donc trouver une bonté compatible avec ces sortes de mœurs ; et s'il m'est permis de dire mes conjectures sur ce qu'Aristote nous demande par là, je crois que c'est le caractère brillant et élevé d'une habitude vertueuse ou criminelle, selon qu'elle est propre et convenable à la personne qu'on introduit ».

Si Corneille s'est trompé, il n'a du moins rien fait pour tromper le lecteur. Il a eu la franchise et la modestie de dire qu'il ne faisait que hasarder des « conjectures ». L'équité eût exigé que Lessing fit connaître à son public les réserves dont Corneille entourait son interprétation. Or il ne l'a pas fait. Tout au contraire il l'a présenté une fois de plus comme un homme de mauvaise foi : « cette explication de Corneille, dit-il, c'est tout simplement « une misérable échappatoire » (*ein ungluecklicher Ausweg*) ; Corneille use de cet expédient pour excuser et pour sauver certains personnages de son propre théâtre, comme la Cléopâtre de *Rodogune* et le personnage principal du *Menteur* ; mais jamais idée ne fut plus dangereuse, plus pernicieuse (*einen verderblichern Einfall hätte Corneille nicht haben können*) ». Ce sont là des termes dénués de bienveillance, et l'on pourrait croire, à lire Lessing, que Corneille a torturé les textes pour en tirer des conclusions favorables à sa thèse. Or Corneille ne s'est pas contenté d'avertir très loyalement le lecteur qu'il ne lui apportait qu'une hypothèse, mais il a encore montré, par une série de citations et de renvois, qu'il avait lu de très près les commentateurs qui l'avaient précédé et qu'il n'était arrivé à l'explication proposée par lui qu'après un minutieux travail préparatoire. Bien mieux, il a soin d'alléguer un autre passage de la *Poétique*, qui semble incontestablement renforcer sa thèse : Aristote parle en effet en ce passage



« d'hommes colères ou fainéants, qui néanmoins doivent être représentés de telle façon qu'on voie en eux un bel exemplaire d'équité » (traduction de Corneille dans le *Discours sur le Poème dramatique*). A vrai dire le texte dont se servait Corneille était fautif ; mais il n'en savait rien, et sa bonne foi ne peut pas être suspectée. Il défendait son interprétation par des raisons qui n'étaient pas dénuées de vraisemblance et pouvait se croire autorisé à dire qu'en parlant de « bonnes mœurs » Aristote avait voulu dire ceci : il n'est pas nécessaire qu'un héros tragique soit toujours vertueux, mais il faut que ses qualités naturelles — défauts ou vertus, il n'importe — soient toujours celles d'une forte personnalité, dominant de très haut le commun des hommes.

Lessing estime qu'Aristote n'a voulu dire qu'une chose : à savoir que les mœurs doivent être « moralement bonnes » (*eine moralische Güte*). Il ne suit pas de là d'ailleurs, à son sentiment, que tous les personnages doivent, à tout instant de leur vie, agir de façon morale et bonne ; cela veut dire simplement que même des personnages méchants ou passionnés en viennent, dans certaines circonstances, à faire preuve de « mœurs vertueuses ».

Dans quelle mesure ces deux interprétations divergentes sont-elles conformes à la pensée d'Aristote ? C'est ce qu'il est bien difficile de décider en présence d'un texte aussi incomplet et aussi obscur que celui qui est venu jusqu'à nous. Mais il semble que la moins satisfaisante soit justement celle de Lessing. Convaincu *a priori* que le théâtre doit servir à des fins morales, Lessing veut trouver ici un appui à sa thèse. Mais les termes du traité aristotélicien sont si vagues qu'ils ne suffisent pas, à eux seuls, à justifier l'interprétation de Lessing. Il faudrait, pour que cette interprétation s'imposât, qu'elle trouvât dans le reste de la *Poétique* une confirmation. Or il est frappant de constater que nulle part la *Poétique* n'assigne au théâtre de mission moralisatrice. C'est peut-être pourquoi Corneille avait rejeté, après l'avoir examinée, l'explication à laquelle Lessing croit devoir s'arrêter.

L'interprétation de Corneille n'est peut-être pas très éloignée de la pensée d'Aristote. Ce que l'auteur de la *Poétique* semble avoir voulu dire, c'est que chaque personnage doit, en chaque circonstance, et quel que soit son caractère, agir pour des raisons qu'il estime bonnes ; il peut se montrer injuste, mais il faut du moins qu'il se croie dans son bon droit ; même s'il se trompe, il doit avoir l'intention de se conduire de façon

équitable. « Le caractère ( $\tilde{\eta}\theta\omicron\varsigma$ ), dit Aristote, sera bon, si l'intention est bonne. » C'est cette sincérité de l'intention qui fera ressortir et ses vertus et ses défauts et attirera sur lui l'intérêt des spectateurs.

Quelle que soit d'ailleurs la signification que l'on donne aux paroles d'Aristote — et il faut bien convenir qu'il n'en est aucune qui s'impose de façon certaine, — on ne peut qu'observer une fois de plus que Lessing a fait paraître dans la façon dont il morigène Corneille une véhémence bien peu justifiée. On dirait d'ailleurs que dans les dernières pages de sa polémique contre Corneille théoricien, Lessing se sent sur un terrain assez mal assuré ; il affirme plus qu'il ne discute, et condamne en deux pages, avec une sorte de hâte rageuse, et Corneille, et Dacier, et Le Bossu, et finalement le théâtre français tout entier. Pensait-il avoir assez fait pour anéantir de façon définitive l'autorité de Corneille ? Ce serait alors le cas, ou jamais, de rappeler le vers fameux du *Menteur* : « Les morts que vous tuez se portent assez bien. »

\*  
\*  
\*

Il résulte en effet d'une minutieuse comparaison des textes que Lessing est très loin d'avoir raison aussi souvent qu'il se l'imagine et que le croient encore beaucoup de ses lecteurs allemands d'aujourd'hui. Corneille n'avait rien avancé à la légère ; il s'était certes trompé quelquefois, mais aucune de ses erreurs n'était, comme Lessing le déclare crûment, délibérée et calculée de façon à abuser le public. Il n'avait risqué aucune opinion sans s'appuyer sur l'autorité d'un commentateur ou sans avertir ses lecteurs des additions qu'il se permettait de faire au texte d'Aristote. Lessing n'a sur lui qu'un avantage certain : c'est d'avoir mieux compris la définition aristotélicienne de la tragédie. Pour le reste Lessing a commis, lui aussi, un certain nombre d'erreurs. Et il en a commis par surcroît dans l'interprétation des *Discours* de Corneille, qui étaient pourtant plus aisés à comprendre que la *Poétique*.

Nous ne devons pas commettre à son égard une injustice semblable à celle qu'il a commise à l'égard de Corneille et l'accuser de mauvaise foi. Mais il faut dire, parce que cela est vrai, qu'il s'est laissé entraîner par son tempérament ardent à des inexactitudes graves et à d'inexcusables excès de langage. Cette violence aveugle ne laisse pas de surprendre un peu chez un

apologiste de la raison. Mais il y a plus de sentiment et de passion chez Lessing qu'on ne le croit souvent. La passion a joué ici un mauvais tour à la raison. Dans les importants chapitres de la *Hamburgische Dramaturgie* dont il vient d'être question, il convient de faire une distinction entre ce qui est commentaire d'Aristote et ce qui est commentaire de Corneille. En étudiant Aristote, Lessing a appliqué les principes d'une rigoureuse méthode philologique ; mais en abordant Corneille, il ne s'est plus guère fié qu'à ses impressions spontanées. Des pages excellentes voisinent ainsi, dans la *Hamburgische Dramaturgie*, avec des pages pleines des affirmations les plus contestables. Il ne faut pas que la juste admiration due aux premières fasse oublier les réserves non moins justifiées que soulèvent les autres.

---

# Figures et Doctrines de Philosophes au XIII<sup>e</sup> siècle

par A. FOREST,

Docteur ès lettres,

Chargé de Conférences à l'Université de Poitiers.

---

## III

### La Philosophie dans l'ordre des Franciscains.

Lorsqu'on cherche à faire le tableau des idées philosophiques au XIII<sup>e</sup> siècle, on est frappé à la fois par l'ampleur, les vastes proportions des synthèses, et par la multiplicité des démarches, des orientations et des tendances. Or il apparaît tout de suite que cette diversité dépend des principes différents auxquels s'attachent les penseurs dans les deux Ordres religieux des Dominicains et des Franciscains. C'est à leurs docteurs que l'on doit les grandes synthèses doctrinales du XIII<sup>e</sup> siècle. Mais la situation n'est pas la même dans l'un et l'autre Ordre. La philosophie des Dominicains atteint presque tout de suite, avec l'œuvre de saint Thomas d'Aquin, sa plus grande perfection ; chez les Franciscains nous ne trouverons pas une œuvre de cette importance, mais il y aura une plus grande diversité de doctrines, une allure parfois plus souple dans la recherche. Nous allons donc chercher ce que l'histoire de la philosophie doit au XIII<sup>e</sup> siècle à l'influence de la vie franciscaine sur la pensée de quelques docteurs, particulièrement le plus important de tous, saint Bonaventure.

A vrai dire l'ordre de saint François ne semblait pas destiné à favoriser la spéculation philosophique. Saint François considérait peut-être que les études sont nécessaires dans la vie de l'Église, mais il est certain qu'il ne voulait pas leur faire une grande place dans son Ordre. Son but principal était d'unir la recherche de la perfection intérieure, comme dans les anciens ordres contemplatifs, et le souci de l'apostolat. Mais la prédication devait s'en tenir aux lignes simples de la doctrine du salut — *annuntiando eis vitia et virtutes, poenam et gloriam cum brevitale sermonis*, dit la Règle, — il proscrivait donc la vaine curiosité et la recherche inutile. Mais du vivant même de saint François sa pensée était interprétée de deux façons différentes. Les disciples qui devaient bientôt former dans l'ordre le parti des Spirituels s'appuyaient sur la Règle primitive, approuvée d'abord par Innocent III, mais qui n'avait pas été confirmée officiellement, et sur le testa-

ment qui disait que la Règle elle-même devait être appliquée *simpliciter et sine glosa*. Les autres s'appuyaient sur la *Regula bullata* rédigée en 1223 sous l'inspiration du cardinal Hugolin, le futur Grégoire IX, et approuvée ensuite par Honorius III. Ils se distinguaient des premiers par l'interprétation qu'ils donnaient de la pauvreté volontaire et par la place qu'ils voulaient faire aux études. L'un des premiers maîtres généraux de l'ordre fut précisément saint Bonaventure, il devait favoriser les études et les introduire d'une façon de plus en plus complète dans la vie de l'Ordre. Mais il ne faut pas croire que l'inspiration propre de saint François doive alors être oubliée, et le problème sera de savoir comment les docteurs franciscains pourront sauvegarder, par le choix et par l'organisation des principes qu'ils mettront en œuvre, l'esprit même de leur ordre.

Mais précisément parce que l'ambition de saint François n'est pas d'insister sur la nécessité de la doctrine, il n'y aura que des tendances communes parmi ses fils et non pas une unité absolue de pensée. Si l'on considère en particulier la philosophie de la connaissance on verra que l'expérience religieuse pouvait agir de deux façons pour la constituer. D'abord cette expérience conduit à dépasser le monde physique et le monde de la pensée elle-même pour montrer comment l'âme s'unit directement à Dieu. La traduction métaphysique de cette attitude c'est l'affirmation que la connaissance ne dépend pas seulement de l'expérience, mais aussi des raisons éternelles et que par elles seules s'expliquent la nécessité et la vérité de nos jugements. On trouvera un exemple très net de ces tendances dans le *De forma omnium* de Robert Grossetête. L'Art, la Sagesse, le Verbe du tout-puissant sont la forme de toutes les créatures, non pas qu'ils constituent leur réalité de fait, mais en ce sens du moins que sans cette forme exemplaire et efficiente le monde de notre expérience n'aurait aucune consistance. Nous retrouverons les applications de cette doctrine parfaitement élaborées dans la philosophie de la connaissance d'Alexandre de Halès ou dans celle de saint Bonaventure. Mais la vie religieuse présente encore un autre caractère par lequel elle peut inspirer une philosophie de la connaissance. Elle suppose une expérience directe, elle s'applique à retrouver dans les témoignages qui la fondent « la vérité de Dieu infallible dans les faits mêmes », comme dit Pascal. C'est en accord peut être avec quelques-unes de ces tendances que la pensée franciscaine se présente souvent à nous comme une philosophie de l'expérience. Elle vient s'unir par là à l'inspiration durable de la philosophie anglaise, et nous retrouverons ces caractères par exemple chez Thomas

d'York, contemporain de saint Thomas d'Âquin, et qui l'un des premiers, commente Aristote sous la forme de traités personnels dans une œuvre très importante. La puissance de renouvellement de la pensée franciscaine ne sera jamais épuisée pendant tout le cours du siècle, jusqu'à ce que Duns Scot reconstitue enfin d'une façon toute nouvelle l'édifice scolastique. L'opposition de Duns Scot à la synthèse qu'il critique est intéressante tout particulièrement sur le problème des vérités éternelles. Nous avons vu chez les premiers auteurs franciscains l'importance de l'exemplarisme augustinien, or il est très remarquable de voir que Duns Scot prend l'attitude inverse. L'affirmation suivant laquelle il existerait un monde éternel d'exemplaires en Dieu lui paraît peu chrétienne, parce qu'elle diminue, semble-t-il, la liberté du Créateur. Déjà nous avons rencontré quelque chose d'analogue chez Guillaume d'Auvergne. Duns Scot soutient donc la thèse de la création des vérités éternelles, Dieu est la *source* plus que le *lieu* des idées. Cet aspect de la doctrine se trouve d'ailleurs également sauvegardé d'une autre façon dans la pensée de Saint Thomas, et l'interprétation de Duns Scot apparaît comme une affirmation de l'idée spécifiquement chrétienne de la liberté. Ainsi il manque peut-être à la philosophie franciscaine une organisation unique, mais il est difficile de dire qu'elle n'apporte pas des intuitions originales, et qui ne seront pas oubliées par les doctrines plus modernes. Mais après avoir fait un tableau rapide des philosophies franciscaines, nous nous attacherons particulièrement à la pensée du plus grand docteur de cet ordre, saint Bonaventure.

Nous sommes mal renseignés sur la date à laquelle Jean de Fidenza prend l'habit franciscain, mais nous savons que peu après son entrée dans l'ordre, en 1242, le jeune novice fut envoyé à Paris où enseignait Alexandre de Halès. Devenu licencié il pouvait accéder à la maîtrise, mais il est arrêté jusqu'en 1256 par la querelle des séculiers et des réguliers et par les attaques de Guillaume de saint Amour contre les ordres mendiants. Il devait être immédiatement après appelé par la désignation de Jean de Parme à la direction générale de l'ordre. La situation qu'il rencontrait était difficile. C'est l'époque où Joachim de Flore prédisait, grâce à une philosophie aventureuse de l'histoire, l'avènement en 1260 d'un ordre nouveau, la révélation d'un nouvel évangile de l'Esprit, et le rôle privilégié que devaient jouer les Franciscains dans cet avènement. Cette nouvelle apocalypse était reçue avec sympathie dans l'Ordre par le parti des Spirituels, favorisée même dans une certaine mesure par Jean de Parme. Saint

Bonaventure lutte contre ces tendances, et l'histoire peut le suivre de chapitre en chapitre, soutenant les intérêts de l'Ordre, vivant de sa vie journalière. Saint Bonaventure a donc quitté l'Université de Paris, et c'est loin du bruit de l'École qu'il écrit ses ouvrages mystiques et philosophiques. On peut penser qu'il trouve ainsi malgré tout une expérience plus riche et plus haute. Toute sa philosophie en sera pénétrée. Il n'est pour s'en convaincre que de lire le début du plus célèbre de ses traités, *l'Itinerarium mentis ad Deum*. « Comme je brûlais du désir de posséder la paix, je me retirai, par l'effet d'une inspiration divine, au mont Alverne, comme en un lieu de repos, pour y trouver cette tranquillité de l'âme, trente-trois ans après le séjour qu'y fit notre bienheureux Père saint François. Là, méditant par quels exercices spirituels je pourrais m'élever jusqu'à Dieu, je me rappelai, entre autres choses, le miracle arrivé à notre Père en ce lieu même, la vision d'un séraphin ailé qui lui apparut attaché à une croix. Il me sembla que cette vision représentait l'état de François ravi dans sa contemplation et qu'elle m'indiquait la voie pour y parvenir, car par les six ailes du séraphin on peut entendre raisonnablement six élévations successives par où l'âme est illuminée, et qui lui servent comme d'autant de degrés pour s'élever au milieu des ravissements de la sagesse chrétienne à l'acquisition de la paix. » Mais cette doctrine s'exprime encore sous la forme de thèses philosophiques parfaitement définies, dont nous allons apprendre à connaître les principales.

Quelle est la position philosophique en présence de laquelle se trouve saint Bonaventure ? Ce n'est plus tout à fait la même que celle que rencontrait Guillaume d'Auvergne dans les années 1235-1245 environ. Les premiers écrits de saint Bonaventure sont de 1248-1255, mais les derniers sont de 1270 environ. Pendant cet intervalle s'était développé à la Faculté des Arts la doctrine de l'averroïsme latin. Siger de Brabant, en s'appuyant sur l'interprétation averroïste des textes d'Aristote, était conduit à nier l'action de la Providence, l'unité de l'âme, et à soutenir l'éternité du monde. La critique de ces doctrines sera faite surtout par le thomisme, qui accepte justement de se placer, à l'origine, au point de vue de la philosophie aristotélicienne. Le problème qui se pose à propos de saint Bonaventure est alors de déterminer sa position à la fois par rapport à l'averroïsme et au thomisme. Or, si l'on en croit certains historiens, saint Bonaventure ne représenterait que la survivance de principes attardés, ou bien ne montre que l'impuissance à construire d'une philosophie qui ne sait opter entre la tradition et la nouveauté d'Aristote. En réalité, ce

que nous constatons c'est qu'il y a chez saint Bonaventure à la fois des principes augustinien et aristotéliens. Mais le choix de ces principes dépend d'une réflexion très délibérée, et saint Bonaventure n'arrive pas seulement à un compromis sans vigueur. Nous allons donc montrer pourquoi il fait intervenir à certains moments les principes d'Aristote et comment aussi il s'en écarte.

Saint Bonaventure a indiqué avec la plus grande netteté quel est l'objet propre de la métaphysique. C'est la doctrine de l'exemplarisme qui nous fait considérer Dieu comme modèle des choses. D'une façon générale l'objet de la philosophie c'est Dieu, mais Dieu considéré en lui-même est l'objet de la théologie, considéré comme cause il est l'objet de la physique, et comme fin il est l'objet de la morale. Il ne reste plus qu'un seul objet à la métaphysique, *ut considerat illud esse in ratione omnia exemplantis cum nullo communicat et est verus metaphysicus.* (In *Hexaemeron*, I, 13). Mais c'est justement cette doctrine qu'Aristote a critiquée lorsqu'il a dit que la participation était un mot vide de sens, et qu'il ne fallait voir dans cette doctrine que métaphores poétiques. De là, procèdent toutes ses erreurs. D'abord Dieu ne connaît que lui-même, par suite Dieu n'a ni prescience ni providence, puisque les Idées des choses ne sont pas en lui. Aristote ne reconnaît donc partout que l'effet du hasard ou de la nécessité. Enfin il ne peut y avoir dans son système aucune finalité morale, les créatures spirituelles ne sont pas destinées à la gloire ou à la peine. Quel est le principe des erreurs d'Aristote ? C'est qu'il regarde toujours vers le bas et ne considère que l'expérience sensible. Platon, au contraire, est orienté vers le haut et il sait reconnaître l'existence d'un modèle éternel des choses.

Saint Bonaventure est alors conduit à faire un choix entre ces principes différents. Il ne peut d'abord reprendre dans leur sens littéral les affirmations du Platonisme, c'est-à-dire la priorité de l'idéal sur le réel. Pour le comprendre reportons-nous à l'aspect que la doctrine a prise dans les *Ennéades*. Puisqu'il existe un monde supérieur, il faut dire que la matière n'est que mensonge, et Platon s'est appliqué à faire voir « que les objets sensibles sont vides de réalité, que l'apparence occupe en eux une large place ». Ainsi ce qui entre dans la matière n'y pénètre pas d'une façon véritable, mais comme un miroir reçoit des images qui ne constituent pas, bien entendu, avec lui une réalité physique. Or il n'est pas possible que saint Bonaventure s'en tienne à cette doctrine, et nous le voyons affirmer que la vérité ou l'unité des choses sont dans les choses mêmes. « Puisque, dit-il, Platon a ramené toute la certitude de la connaissance au monde intelligible ou idéal, il a été à



bon droit repris par Aristote ; il n'avait pas tort de dire qu'il y a des idées et des raisons éternelles, et en cela il a été loué pas saint Augustin, mais en détruisant le monde sensible, il a voulu ramener toute la certitude aux idées, et ainsi, bien qu'il paraisse assurer la voie de la sagesse qui procède suivant les raisons éternelles, il détruisait la voie de la science qui procède suivant la nature des choses créées, et c'est cette voie qu'Aristote suit au contraire, en négligeant la première » (*Sermones selecti*, iv.)

Ainsi la nature vraie des choses n'est pleinement reconnue ni dans la philosophie naturelle d'Aristote, ni dans l'exemplarisme de Platon. Il reste une solution, c'est de dire que la *réalité* des choses est sans doute dans le sensible, mais leur *vérité* est hors de l'expérience. Ce n'est plus, on le voit, l'inspiration platonicienne, mais c'est celle de saint Augustin. Le Platonisme consiste à affirmer la priorité de l'idéal sur le réel, et dans un sens différent l'augustinisme affirme la distinction de la réalité sensible et du vrai, parce que le caractère de la vérité, c'est d'être immuable. « Celui qui a compris que la fausseté ou l'erreur consiste à croire que ce qui n'est pas est, comprendra que la vérité elle dit ce qui est. Les corps matériels nous trompent en ce qu'ils n'imitent pas parfaitement cette chose une que nous savons par ailleurs qu'ils doivent imiter. » (*De vera religione*, cap. 36.) Il y a donc non pas un autre monde, mais des idées immuables en Dieu, et l'imperfection de l'expérience vient de ce qu'elle ne reproduit jamais ces modèles éternels, encore que sa vérité ne soit pas un pur mensonge.

Telle est l'idée générale de la réalité que se fait saint Bonaventure. De là résultent ses principales théories sur la connaissance, l'analogie, la structure des substances matérielles.

Nous savons en quels termes le problème de la connaissance se trouvait déjà posé. La question est de savoir comment il faut interpréter la doctrine aristotélicienne de l'intellect agent. Immédiatement la philosophie chrétienne exclut l'hypothèse d'Avicenne : l'intellect agent est une substance intermédiaire entre l'âme et Dieu. Reste donc que l'intellect agent soit Dieu — c'est l'hypothèse de Guillaume d'Auvergne — ou enfin qu'il soit une partie de l'âme. Or, nous voyons Bonaventure commencer par reconnaître l'existence d'un intellect agent propre à l'homme. En effet, les réalités de notre expérience ne sont pas vanité, apparence ou un pur néant, elles ont donc en elles-mêmes les principes qui peuvent les rendre intelligibles, et si la connaissance part de l'expérience il faut bien faire intervenir, pour dépasser le sensible, le rôle de l'intellect agent. Mais voici maintenant comment nous abandonnons l'aristotélisme. La réalité de notre expérience

n'a pas en elle-même le mode d'une réalité immuable, infaillible, mais nous savons justement que nos jugements ont une vérité nécessaire. Pour en comprendre la nature il faut donc que l'esprit atteigne non seulement le sensible qui est le point de départ de la connaissance, mais encore les vérités éternelles. « La pensée humaine se fixe sous la nécessité de l'acte éternel par lequel Dieu se pense lui-même et connaît toutes ses participations possibles. » (GILSON, *La philosophie de saint Bonaventure*, p. 379.) Puisque la vérité a dans l'esprit un caractère supérieur à celui de l'expérience, il faut donc qu'elle n'en procède pas exclusivement.

Nous allons essayer de marquer maintenant les conséquences de l'attitude adoptée par saint Bonaventure en ce qui concerne la nature de la réalité et non plus de la connaissance que nous en avons. Le problème qui se posait était d'interpréter la relation du monde à Dieu. L'existence appartient, en des sens différents, à l'un et à l'autre, mais si l'on suppose que *l'être* désigne une perfection semblable, la réalité de la créature apparaîtra quelque chose *d'emprunté* à celle de Dieu, ou comme quelque chose qui *s'y ajoute* du dehors; l'être serait alors comme un genre qui se diviserait en ces deux espèces : Dieu et le monde. Pour résoudre cette difficulté, saint Bonaventure utilise d'une façon entièrement délibérée une doctrine aristotélicienne, celle de l'analogie. Lorsque nous parlons d'une communauté, nous pouvons d'abord entendre la possession indivise d'un élément commun, c'est alors l'univocité, par exemple la perfection que désigne le genre animal. L'analogie désigne une communauté dans laquelle un élément n'existe pas d'une façon rigoureusement semblable, mais selon un rapport semblable, par exemple la blancheur de la neige et la blancheur du lys sont univoques, mais c'est en un sens analogique que je parle de la santé de l'animal et du caractère sain d'un aliment. Ainsi il devient possible d'affirmer que l'être appartient à la fois à Dieu et au monde, tout en laissant subsister les différences nécessaires sous cette communauté.

Une des conséquences importantes de cette doctrine c'est qu'en utilisant la notion d'analogie nous pourrions penser une chose, non seulement par le concept qui lui est propre, mais encore par l'intermédiaire d'une autre nature. Nous arrivons par là à une vision très remarquable des choses où se montre toute l'originalité de la philosophie bonaventurienne. Les choses, en même temps qu'elles possèdent une nature propre, sont encore figure ou symbole les unes des autres. Saint Bonaventure nous dit toujours qu'il faut savoir considérer une chose *prout est via in aliud*. Les choses sont figures les unes des autres, ou sont encore des expres-

sions de Dieu sous forme d'ombres, de vestiges ou d'images. *Omnis enim creatura ex natura est illius aeternae sapientiae quaedam effigies et similitudo.* (*Itinerarium*, II, 12.)

Ce qui fait l'intérêt de cette doctrine c'est l'inspiration qu'elle conserve et les principes qu'elle utilise. Cette conception n'est pas aristotélicienne puisque saint Bonaventure reproche au contraire à Aristote d'être tourné vers le bas, de n'avoir pas su voir la vérité de l'exemplarisme, mais elle utilise des notions aristotéliciennes comme celle d'analogie, ou encore de hiérarchie, de progression vers des formes de plus en plus hautes. Ce qui permet enfin d'aboutir à une vision philosophique des choses, c'est l'inspiration mystique de la pensée franciscaine. On sait combien l'idée générale du symbolisme pénètre l'art du moyen âge, et c'est peut-être là, sous la forme qu'elle a revêtue au XIII<sup>e</sup> siècle, une idée surtout franciscaine. Un écrivain contemporain Chesterton s'est appliqué à montrer que saint François arrivait à la fin des âges de purification et d'épreuve, lorsque l'homme peut à nouveau tenir les yeux vers une nature rachetée. Cet optimisme est assez différent de l'attitude pratique que l'on rencontrait au siècle précédent chez un saint Bernard par exemple, et c'est cette idée nouvelle qui permet de comprendre dans une très grande mesure le symbolisme bonaventurien.

C'est cette même inspiration que l'on peut retrouver sous les thèses les plus techniques de la philosophie bonaventurienne. Nous n'en prendrons qu'un exemple en étudiant le problème de l'unité de la forme substantielle. En 1270 nous voyons saint Thomas d'Aquin engagé dans une querelle particulièrement vive avec un docteur franciscain Jean Peckham devant l'évêque Etienne Tempier. La question est de savoir s'il existe une seule forme substantielle dans l'âme, ainsi l'homme est-il animal, vivant, raisonnable, par la même forme qui donnerait les perfections inférieures en même temps que la sienne propre ? La tactique de Jean Peckham consiste à soutenir que la doctrine de saint Thomas est une nouveauté averroïste et nous voyons saint Bonaventure soutenir Jean Peckham dans les termes les plus vifs : *insanum est dicere quod ulla forma addatur materiae primae sine aliquo quod sit dispositio vel in potentia ad illam vel nulla forma interjecta.* (In *Hexameron*, iv-10.) On voit bien la signification de ce débat. La forme de saint Thomas donne aux choses une perfection rigoureuse, elle les ferme pour ainsi dire en elles-mêmes et établit ainsi leur suffisance relative. La forme de saint Bonaventure laisse toujours les choses ouvertes à des réalisations supérieures, elle est, dit M. Gilson, « intermédiaire d'influences et

de perfections » (*op. cit.*, p. 267). Nous retrouvons là le caractère principal de cette philosophie qui consiste à laisser toujours les choses inachevées et imparfaites dans leur forme et dans leurs opérations. On en voit aisément les raisons. C'est que cette déficience des choses marque dans le monde l'exigence de Dieu, et de là découle cette règle constante chez saint Bonaventure : *Attribuere Dei quod est creaturae periculum est.*

Nous pourrions donc saisir, en conclusion, le caractère original de la philosophie de saint Bonaventure. En premier lieu ce n'est pas un compromis entre l'augustinisme et l'aristotélisme, mais nous avons vu un discernement toujours sûr des principes qui doivent être accueillis. Cette philosophie ne se constitue pas malgré l'expérience mystique qui la complète, mais elle est pour ainsi dire animée par elle. Elle tend toujours à rattacher l'expérience aux idées exemplaires où se trouve sa vérité ; elle laisse subsister les rapports de signification et de hiérarchie qui permettent de rattacher les choses à Dieu, elle comprend leur nature de telle sorte que, sans être détruites, elles soient toujours comblées par l'action divine. La doctrine de saint Bonaventure présente ainsi une grande signification historique. Malebranche reprendra sous une forme différente, après le succès du cartésianisme, l'idée de l'illumination intellectuelle. « Les esprits aperçoivent toutes choses par la présence intime de celui qui comprend tout dans la simplicité de son être » (*Recherche de la vérité*, III,6), et Pascal retrouvera cette conception médiévale des figures et des symboles : « Toutes choses couvrent quelque mystère, toutes choses sont des voiles qui couvrent Dieu » (*Lettres à M<sup>lle</sup> de Roannez*). Mais la doctrine présente aussi une grande signification philosophique. Dire que les choses ont figures, c'est refuser de les voir d'une façon isolée, fragmentaire ; dans l'univers bonaventurien les choses ne sont jamais comme des blocs isolés. *Aut sistitur in pulchritudine creaturae aut tenditur in aliud. Si primo modo tunc est via deviationis.* (In *I. Sententiarum*, d. 3, a. 1, q. 2, ad 1.) Elle rejoint par là certaines tendances très importantes des philosophies idéalistes. Ainsi de toutes les façons où nous pouvons les considérer les doctrines médiévales nous apparaissent modernes par quelque côté. Ce que nous demandons à une philosophie, c'est d'abord de favoriser la vie de l'âme, et déjà nous avons mis en lumière l'humanisme de Guillaume d'Auvergne. Il nous apparaît maintenant que la mission propre de la philosophie franciscaine au XIII<sup>e</sup> siècle, c'est de nous donner le sentiment de l'unité des choses, de la hiérarchie profonde du réel dans la diversité des ordres qui le constituent.

(A suivre.)

# Esthétique et critique littéraire chez les Grecs

par Aimé PUECH,  
Membre de l'Institut,  
Professeur à la Sorbonne.

---

VI

## Aristote : La Poétique. — La Tragédie (1).

Il semble qu'Aristote, dans sa *Poétique*, n'ait accordé qu'une attention médiocre au lyrisme, que Platon laissait seul subsister entre tous les genres poétiques, quand il écrivait les *Lois*, en le réduisant d'ailleurs à un enseignement religieux et moral. Au contraire, il y a étudié longuement l'art dramatique et l'épopée. Le I<sup>er</sup> livre, après avoir défini d'une manière générale le beau et la poésie, est consacré à la Tragédie et au poème épique ; le II<sup>e</sup> l'était à la Comédie ; mais nous l'avons perdu et nous ne pouvons nous en faire quelque idée que par des traités très postérieurs qui paraissent s'en être inspirés. La méthode de l'auteur, en tout cas, nous apparaît clairement à travers ce qu'il disait de la tragédie. Nous commencerons par examiner ce qu'il en dit, en nous conformant à l'ordre qu'il a préféré, et qui n'est pas historique. Pourquoi l'a-t-il adopté, alors que chronologiquement l'art dramatique représentait pour lui la forme la plus complète de la poésie, celle où la poésie se réalise en sa perfection. Il est supérieur à l'épopée, parce qu'il est exclusivement imitatif, objectif, sans mélange de récit. Il est supérieur à l'épopée parce qu'il ajoute aux éléments d'intérêt que présente celle-ci les éléments plus concrets du lyrisme et du spectacle. Il la surpasse encore grâce à sa brièveté relative. Les proportions plus restreintes du

(1) Dixième leçon du cours.

drame, quoique suffisamment étendues (vous vous souvenez qu'Aristote ne conçoit le beau ni dans l'extrême petitesse ni dans le gigantesque) lui permettent d'atteindre une unité plus rigoureuse. Aristote admirait beaucoup Homère. Mais il ne compare pas ici les poètes. Il compare les genres. Dans l'art dramatique lui-même, la tragédie lui paraît devoir être placée très au-dessus de la comédie, parce qu'elle imite les actions *sérieuses*, qu'elle met en scène des personnages d'un rang et d'un caractère élevés. Du reste, comme Platon, Aristote considère le drame, sérieux ou plaisant, comme dérivé de l'épopée et lui aussi insiste sur le fait qu'Homère, tout en employant la forme narrative, la transforme le plus qu'il peut, en faisant parler et agir devant nous ses héros et la rapproche à l'extrême de la forme dramatique.

Aristote s'était préparé à écrire le 1<sup>er</sup> livre de la *Poétique* par des travaux d'érudition considérables; il avait composé un recueil de *Victoires Dionysiaques*, et d'autres du même genre, d'où dérivent très probablement les informations qui, par le canal de la science alexandrine, sont arrivées jusqu'à nous. Il a pu écrire un raccourci de l'histoire de la tragédie depuis les origines, qui nous est extrêmement précieux. Même en ce qui concerne les toutes premières origines, il est assez imprudent de nous écarter aujourd'hui trop délibérément d'Aristote, comme le font quelques-uns. Mais ce n'est pas ici le lieu de discuter ce problème. Retenons seulement que la *Poétique* repose sur une connaissance précise du *passé* autant que sur l'observation attentive du présent.

Puisque l'art est imitation, pour définir la tragédie il s'agit de savoir d'abord ce qu'elle imite : or elle imite une *action*. L'essentiel est donc, dans l'œuvre dramatique, l'*action*, la *fable* ( $\mu\upsilon\theta\omicron\varsigma$ ). Aristote a pour principe de dégager avant tout le caractère distinctif de l'objet qu'il étudie, et c'est pourquoi il n'a pas hésité un instant à placer l'essence de la tragédie dans l'action, dans le sujet. Il faut avant tout que la pièce ait une intrigue et qu'elle soit une pièce bien faite. Il y avait pour une certaine part, dans l'esprit de Francisque Sarcéy, survivance de la tradition d'Aristote, quand il prêchait cette doctrine. Ce n'est pas cependant qu'Aristote dédaigne la peinture des caractères. Tout au contraire, il en sait apprécier la pleine valeur. Les mœurs, — c'est ainsi qu'il appelle cet élément, — ne viennent cependant qu'au second rang. Car le but du poète tragique n'est pas d'analyser des caractères ; c'est de mettre en scène une action. Cela ne veut aucunement dire qu'Aristote se serait mis du côté des gens de métier qui déshonorent l'art dramatique en poussant cette doctrine commode à l'extrême, et qui ne conçoivent rien en dehors du

mélodrame ou du vaudeville. Non ; il exige que l'action soit toujours logique, — ou presque toujours (nous verrons tout à l'heure quelle restriction il fait à ce sujet), — et pour qu'elle le soit, il faut qu'elle naisse directement des caractères. Le grand art reprend ainsi ses droits. La pensée d'Aristote est toujours, dans sa lumineuse clarté, extrêmement complexe ; il ne faut jamais isoler un de ses éléments, si on ne veut pas s'exposer à la dénaturer complètement.

De quelle nature est l'action qu'imité la tragédie ? C'est une action sérieuse (*σπουδαία*), par opposition à celle de la comédie. Quels doivent être les personnages qui la conduisent ? C'est ici un des aspects les plus connus de la doctrine d'Aristote. Ils doivent, au point de vue moral, n'être ni parfaits ni trop méchants.

Le malheur immérité d'un homme de bien nous révolte ; nous ne sommes pas le moins du monde émus par celui d'un scélérat. Celui qui est entre les deux, qui se rapproche le plus de la moyenne d'entre nous, est celui dont l'infortune nous touche, celui qui éveille notre sympathie. Son destin provoquera les deux sentiments que la tragédie doit faire naître en nous, la *terreur* et la *pitié*.

Quelle est donc la nature du plaisir spécial que nous procure la représentation d'une œuvre dramatique ? Nous touchons ici à la question la plus délicate que l'interprétation de la *Poétique* puisse soulever ; celle de la *catharsis*. La tragédie, dit Aristote dans une formule aussi fameuse que controversée, « accomplit en l'âme du spectateur la catharsis des passions qu'il est de son essence d'éveiller, à savoir la pitié et la terreur ». Je n'ai pas voulu traduire encore le mot de *καθαρσις*, parce que toute traduction implique déjà la solution du problème. Le mot signifie *purification*, quand il est employé au sens religieux, *purgation*, quand il est pris au sens médical. La religion grecque — moins la religion officielle que les confréries mystiques qui se sont développées à côté des cultes de la cité, — connaît des rites par lesquels l'homme coupable peut se purifier, et c'est en ce sens que l'on a souvent essayé d'interpréter la doctrine d'Aristote. Les choses semblent être plus simples. Nous avons perdu le morceau où Aristote s'était expliqué complètement sur la question. Était-il dans le livre II de la *Poétique* ? Était-il dans un autre ouvrage ? Nous l'ignorons. Aristote, dans le I<sup>er</sup> livre, se contente de dire qu'il s'expliquera ailleurs plus en détail. Heureusement, il y a dans le VIII<sup>e</sup> livre de la *Politique* (qui est probablement antérieure à la *Poétique*), un développement qui n'est donc pas celui que vise celle-ci, et qui d'ailleurs est encore assez bref, mais qui suffit ce

pendant pour nous éclairer. L'idée d'Aristote est celle-ci : l'homme a besoin de satisfaire sa sensibilité. Un instinct naturel le pousse à sympathiser avec les autres. Nous avons un certain goût des larmes, et inversement du rire. Ce besoin, dans la vie réelle, trouve souvent à s'exercer ; mais il s'accompagne alors d'une souffrance. Au contraire la représentation de malheurs fictifs nous permet de le satisfaire, sans qu'il s'y mêle une peine ; bien au contraire, la satisfaction s'accompagne alors du plaisir spécial que nous procure une imitation bien réussie. Nous sommes alors *soulagés avec plaisir*. Κομφίζεσθαι μεθ' ἡδονῆς, être soulagé avec plaisir, tel est l'effet de la tragédie, comme c'est celui de la musique. Le trop-plein de sensibilité qui est en nous trouve ainsi un emploi innocent, et nous sortons du théâtre avec ce bénéfice de nous trouver dans un état d'équilibre. Platon avait beaucoup insisté sur la sympathie qui est un des éléments de l'impression esthétique. Mais il estimait que nos passions au lieu de trouver un soulagement dans la représentation de celles d'autrui, s'excitaient alors et s'amplifiaient. Et c'est précisément pourquoi il condamnait la poésie. Aristote a su reconnaître plus exactement — quoiqu'il y ait une vérité aussi dans le sentiment de Platon, — la nature spéciale de l'intérêt que la poésie nous inspire. Il s'est mieux placé au point de vue proprement esthétique en se dégageant du point de vue moral. Non pas qu'il condamnât celui-ci ; il était, comme Platon, trop grec pour cela. Il n'aurait eu, pas plus que son prédécesseur, aucun goût pour un naturalisme grossier ; à plus forte raison aurait-il proscrit avec indignation un art à tendances corruptrices. Cela ressort nettement des conditions qu'il impose à l'imitation. Mais il est le premier qui soit parvenu à bien isoler la recherche scientifique, à lui donner pour seul objet de *comprendre*.

La théorie de la *Calharsis* s'applique à la comédie comme à la tragédie. Le spectacle du ridicule, dans la vie réelle, peut avoir des effets fâcheux ; il ne favorise pas la bienveillance, τὸ φιλόφρων. Si ce spectacle est fictif, la tendance naturelle au rire y trouve le même soulagement innocent que la tragédie procure à notre besoin d'émotions tendres.

Ainsi les passions que la tragédie éveille sont en même temps guéries par elle, *purgées*, selon le mot d'Aristote, et, pour obtenir cet effet, il faut que le poète sache construire une *fable*, dont le personnage principal ressemblera, au point de vue moral, à la moyenne des spectateurs.

Remarquez maintenant comment Aristote, — si observateur qu'il soit des réalités, si soucieux qu'il soit de ne construire aucune



théorie sans rester en contact direct avec elles, est encore plus désireux d'aller jusqu'à l'essence des choses. C'est pourquoi, dans sa définition même de la tragédie, il ne dit rien d'un caractère qui a frappé si fort certains modernes, — je pense à Wilamowitz — qu'ils l'ont mis au premier rang. Vous connaissez la définition que Wilamowitz en a donnée lui-même : un morceau de légende exposé dramatiquement. La tragédie en effet a vécu exclusivement de la légende héroïque. Aristote ne l'ignorait pas. Mais — et c'est cela qui fait la grande valeur de la *Poétique* — il a prétendu donner une définition qui valût pour tous les temps, et où fût négligé tout ce qui était local, momentanément, accessoire. Aristote admet parfaitement qu'on traite un sujet tout d'invention ; il cite en exemple une tragédie d'Agathon. Mais, toujours d'accord avec l'expérience, il constate que ce ne peut être qu'exceptionnel, et il justifie la pratique des poètes qui puisent exclusivement dans la légende, et qui même ont fini par se limiter à un très petit nombre de légendes. Il faut, ne cesse-t-il de redire, qu'une action soit vraisemblable, *πίθανον*. Or qu'est-ce qui est plus vraisemblable en général — il y a cependant des exceptions — que ce qui est arrivé réellement ? On est ainsi conduit à prendre dans l'histoire (ou dans la légende, ce qui, pour un Grec, est la même chose) les événements et les personnages. Et, comme il faut que les événements ne soient pas quotidiens, que les catastrophes de la tragédie nous émeuvent parce qu'elles sont extraordinaires, on est amené, dans la légende même, à faire choix d'un petit nombre de récits.

Aristote est le théoricien du juste milieu. Il a fait surtout usage de cette notion en morale. Mais un esprit analogue l'anime dans toutes ses analyses. Nous en avons déjà eu un exemple dans la manière dont il conçoit l'action par rapport aux caractères. De même, quand il compare le drame à l'épopée, il remarque que le premier a des avantages dont celle-ci est privée et qui expliquent la séduction qu'il exerce sur le public : c'est que la musique et la danse lui prêtent leur concours ; c'est que tout y est mis sous les yeux du spectateur ; c'est qu'il y a le décor et la mise en scène qui — à nos yeux — sont toujours demeurés assez simples dans le théâtre antique, qui cependant avaient pris à l'époque d'Aristote plus de développement qu'au *v<sup>e</sup>* siècle. Mais il remarque ailleurs que ces moyens sont grossiers : ils les qualifie de *ψυχολογικά*, mais *ἀτεχνότατα*. Il en vient donc à dire qu'une bonne tragédie peut s'en passer, et qu'elle peut être appréciée à la seule lecture. *Appréciée* ne dit même pas assez ; Aristote dit que, *lue*, si elle est bonne, *ποιεῖ τὸ ἔργον αὐτῆς*, elle fait l'œuvre qui lui est

propre. Voilà qui nous éloigne bien de Scribe ou même de Sarcey. Il y a, pour Aristote, deux échelles de valeurs tout à fait différentes. Quand il considère la poésie au point de vue du fond, il la place au plus bas degré, non seulement après la philosophie, qui est au plus haut, mais après la rhétorique. Au contraire, au point de vue expressif, elle remonte jusqu'au premier rang, tandis que la rhétorique reste à sa place intermédiaire, et que la philosophie vient en dernier lieu. Dans les genres poétiques eux-mêmes la tragédie est au premier rang, et cependant l'épopée est élevée à peu près à son niveau, dès qu'Aristote confesse que la mise en scène est accessoire. Il va plus loin : en un certain sens aussi, style et versification sont mis par lui au rang des accessoires. En matière de style, il aime seulement la logique et la clarté. Il semble donc souvent regarder comme un progrès l'évolution qui, du style épique, ou quasi lyrique d'Eschyle, a conduit, à travers Sophocle, à Euripide, qui se rapproche davantage du langage commun. Euripide lui-même a conduit à Ménandre. Ménandre, âgé de 19 ans, a fait jouer sa première pièce vers le temps où mourait Aristote. On peut penser que le grand philosophe eût vivement goûté son art tout d'observation et de vérité, sans que cependant il eût réduit l'art à cette seule formule.

La *Poétique* ne contient pas seulement ces vues générales. Aristote a su démontrer avec la précision la plus exacte les ressorts du poème dramatique. Il y a dans ce livre toute une technique de ce genre poétique, et c'est pourquoi ce livre, depuis le commencement de la Renaissance en Italie jusqu'au xvii<sup>e</sup> et au xviii<sup>e</sup> siècle, a exercé une influence extraordinaire. Cette influence a été souvent tyrannique et funeste, parce que la pensée d'Aristote a été mal comprise. Il n'en est pas plus le seul ni principal responsable, dans la plupart des cas, qu'il ne l'est des déviations que sa Logique ou sa Métaphysique ont également subies au Moyen Age.

Quels sont d'abord les éléments de l'action ? Aristote reconnaît deux espèces de tragédie à ce point de vue, l'une *simple* (ἀπλή), — il pense à Eschyle, à l'Eschyle d'avant l'*Orestie* ; l'autre *πεπλεγμένη*, disons : *intriquée*. Dans cette dernière, les éléments de l'intrigue sont la *péripétie* et la *reconnaissance*. Si nous prenons le mot de *péripétie* en son sens le plus large, la *reconnaissance* en devient une variété. Aristote appelle *péripétie* le changement de fortune qui fait passer le héros du bonheur au malheur. La *reconnaissance* se définit d'elle-même. Elle tenait effectivement dans le théâtre d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide une place considérable. Par Aristote, elle est devenue l'élé-

ment quasi indispensable de l'action dramatique. Je me rappelle que d'un mot Aristote a fait un classement des reconnaissances, selon qu'elles sont produites par le hasard de signes matériels, ou qu'elles sortent du développement régulier de l'action, par le jeu naturel des caractères et la logique des situations. Les observations qu'il a faites à ce sujet sont aussi justes que fines. A la péripétie et à la reconnaissance on peut joindre ce qu'il appelle *πάθος* et qui est en somme la catastrophe. Une tragédie doit finir par un événement fâcheux ; c'est improprement qu'on appellerait de ce nom une pièce dont l'issue serait heureuse, et en effet telle pièce d'Euripide, comme l'*Alceste*, a été critiquée par les Alexandrins, qui s'inspiraient d'Aristote, précisément pour ce motif. Péripétie, reconnaissance, catastrophe sont les moments principaux de l'action. Mais Aristote ne les considère pas comme absolument indispensables. Il y a un moyen de s'en passer, comme on peut se passer du lyrisme, et de l'*ᾄψις*, (de la mise en scène). Il y a, à côté de la tragédie intriguée, la tragédie *simple* qui n'a pas besoin d'y recourir.

J'ai dit que la tragédie doit se conformer toujours au vraisemblable ; elle ne doit contenir rien d'*ἄλογον*, d'illogique, ni même rien d'arbitraire. Euripide, par exemple, dans sa *Médée*, a fait une faute en amenant le dénouement par l'intervention d'Égée, qui est un pur hasard. La règle ne doit pas néanmoins être interprétée avec trop d'étroitesse. L'essentiel est en effet que le poète sache rendre *vraisemblable* la situation qu'il nous présente. Certaines choses qui sont impossibles en réalité peuvent être risquées par un poète maître de son art. En somme, sans avoir prononcé le mot, Aristote ne répugne pas à ce que nous appelons la *convention* théâtrale. Elle est en tout cas sans aucun inconvénient quand elle s'applique aux antécédents de l'action. Il y a dans la fable d'Œdipe, des invraisemblances, dont nous n'avons pas à nous soucier, si elles sont seulement dans les *données* de l'action.

Aristote n'a pas catalogué avec moins de soins les *parties* constitutives de la tragédie : *prologue*, *parodos*, *épisodes*, *stasima*, *exodos*, *chants de la scène*, *commoi*. Je n'insiste pas ici sur les définitions qu'il en a données. Elles sont connues, et prêtent parfois à des difficultés d'interprétation. Elles n'en procèdent pas moins d'un travail d'analyse remarquable. Mais nous n'aurions à les commenter en détail que si nous faisons ici une étude sur la tragédie, et non sur l'esthétique d'Aristote. Je note seulement à propos des *épisodes* qu'Aristote exige qu'ils soient en rapport direct avec l'action principale ; — il faut que la première qualité de cette action soit d'être cohérente.

Ces dernières observations nous conduisent naturellement à la fameuse question des *trois unités*. Aristote est formel sur l'une d'entre elles, sur la plus essentielle, et cela résulte de tout ce que je viens de dire. La règle de l'*unité d'action*, qu'il tire d'ailleurs de la pratique des grands poètes, est excellente. C'est en recourant à des subtilités d'interprétation que des critiques classiques du xvii<sup>e</sup> siècle ont voulu voir exprimées dans la *Poétique*, avec la même rigueur, les deux autres règles. Aristote ne dit rien de précis sur l'unité de lieu, que du reste les conditions matérielles du théâtre antique rendaient naturelle. Quant à l'unité de temps, il la recommande, mais sans l'imposer tyranniquement. C'est seulement en parlant de l'épopée et en la comparant avec le drame qu'il est amené à en parler, pour dire avec raison qu'une des grandes différences entre les deux est que la plus longue durée est permise à la première, tandis que le poète dramatique cherche, dans la mesure du possible, à enclorre les événements qu'il met en scène entre un lever et un coucher de soleil.

Dans toutes les observations qu'il a faites ainsi, Aristote avait sous les yeux les grandes œuvres des trois maîtres de la tragédie, Eschyle, Sophocle, Euripide. Mais les noms propres qu'on trouve en outre mentionnés par lui et dont beaucoup sont inconnus de nous montrent qu'il ne s'enfermait pas exclusivement dans le cercle étroit des œuvres en train de devenir classiques. Il cite des poètes que nous ignorons, et des tragédies que nous ne connaissons pas davantage. On a souvent dit que ses définitions sont tirées principalement de l'*Edipe Roi*, et certainement il admirait ce drame. Mais il serait exagéré de croire qu'il l'ait regardé comme une sorte de norme. On ne peut même pas dire que Sophocle ait été à ses yeux le modèle inimitable. Il a rapporté certaines des critiques que l'on adressait à Euripide, il en a approuvé quelques-unes et rejeté d'autres. Euripide devenu pour lui *le plus tragique* des poètes. Il a connu des tragiques postérieurs à Euripide. Il a vu la tragédie se transformer, et il n'a pas toujours jugé favorablement ces transformations, même lorsqu'elles semblaient répondre à quelques-unes de ses doctrines. Ainsi on pourrait penser qu'il ne regretterait pas beaucoup la disparition du chœur, qui, déjà chez Agathon, comme il le constate, ne chantait plus que des *embolima* (des chants sans lien avec l'action). Cependant il n'en est rien. Il avait dit, il est vrai, que le chœur doit tenir le rôle d'un véritable personnage. En fait la forme d'art qu'il admire, c'est bien la tragédie classique, et, en énumérant les parties dont elle se compose, il a dit que, quand elle se fut ainsi constituée, elle avait réalisé sa nature (ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν).

La doctrine que nous expose le I<sup>er</sup> livre de la *Poétique* est donc au total un des plus remarquables efforts de la pensée d'Aristote, et une de ses meilleures réussites. Elle est d'abord une analyse pénétrante et précise de la tragédie attique, telle qu'il l'a connue. Elle est souvent davantage ; elle est une analyse du poème dramatique en son essence, tel qu'il peut apparaître, si on le dégage de circonstances de temps et de lieu. S'il n'est pas vrai que la *Poétique* contienne la vérité totale sur l'art dramatique et que la théorie d'Aristote doive être révérée comme un dogme, il est vrai qu'il a dégagé quelques-uns des principes fondamentaux de cet art, et, à travers l'art dramatique, de la poésie en général.

(A suivre.)

---

# Chronologie du romantisme

(1804-1830)

Cours de M. René BRAY,

Professeur à l'Université de Lausanne.

---

## III

### Amitiés et groupes romantiques.

1820.

Il semble bien que les événements aient pris une tournure plus décisive autour de l'année 1820. Un groupe de jeunes écrivains s'est formé, qui cherche dans le *Conservateur littéraire* à définir ses nouvelles aspirations. Le romantisme sort enfin de la théorie et tente de se traduire dans les œuvres, inavoué parfois, pourtant aperçu par les plus perspicaces : en même temps que le roman populaire et le mélodrame s'adonnent au vampirisme sous le patronage inconstant de Nodier, les *Méditations* de Lamartine renouvellent la poésie lyrique. La réputation de Walter Scott et celle de Byron grandissent. Lebrun fait jouer au Théâtre-Français une adaptation de la *Marie Stuart* de Schiller.

Le personnage central, j'entends celui qui a servi de trait d'union dans le premier groupe romantique, c'est Emile Deschamps. Nous l'avons déjà rencontré avec son père, Jacques Deschamps, à propos de l'édition des *Poésies* de Chénier. Jacques Deschamps approchait de la soixantaine en 1820 : c'était un bourgeois, frotté de littérature et de philosophie. Depuis longtemps il était en relations avec quelques écrivains et poètes. Des académiciens ne dédaignaient pas de fréquenter chez lui. Il occupait lui-même ses loisirs à quelques recherches d'histoire littéraire. Ses enfants, Emile et Antoni, avaient ainsi grandi dans une atmosphère toute propice à leur carrière future.

M. Jacques Deschamps s'était lié dès le début du siècle avec un de ses voisins, le chevalier Léon de Vigny, le père d'Alfred de

Vigny. Des goûts communs les avaient intimement unis. Emile et Alfred, Emile plus âgé qu'Alfred de six ans, durent jouer ensemble sous les arbres de quelque jardin. Mais bientôt séparés, ils ne se retrouvèrent que vers 1814, jeunes hommes déjà, tous les deux portés par une impérieuse vocation vers la littérature, suivant des voies bientôt parallèles et unis dès lors comme leurs pères par d'étroites relations.

Mais Emile Deschamps avait déjà d'autres amis. Le plus près de lui entre 1814 et 1820 semble bien être cet Henri de Latouche, que j'ai montré éditant Chénier en 1819 et offrant au père de son ami Emile le premier volume sorti des presses. Latouche et Deschamps avaient écrit ensemble pour le théâtre Favart en 1818. Ils étaient tous les deux employés au ministère des Finances. L'un et l'autre d'esprit assez cosmopolite, de convictions libérales, s'enthousiasmaient pour les idées nouvelles, mais sans sacrifier aux influences étrangères celles de Voltaire et de l'Encyclopédie.

Emile Deschamps connaissait aussi depuis quelques années le Toulousain Alexandre Soumet, celui-là même qui en 1814 reprochait à Mme de Staël d'avancer trop timidement vers le renouvellement littéraire qu'il souhaitait, et qui, en 1819, prônait ce renouvellement devant l'Académie des Jeux Floraux. Soumet avait été couronné à Toulouse dès 1807 ; ses succès locaux étaient tels qu'il était nommé maître ès Jeux Floraux en 1815, mainteneur en 1819. Dès 1808, il s'installait pour quelque temps à Paris et se faisait vite connaître ; mais il revenait un peu plus tard dans son Languedoc natal. C'est au cours d'un de ses séjours à Paris que, descendu dans la maison même de Jacques Deschamps, rue Saint-Florentin, il faisait la connaissance d'Emile.

Un jour (étais-je enfant !) j'appris, non sans terreur,  
Qu'Alexandre Soumet lui-même, le poète  
Dont les vers, au collège, avaient tourné ma tête,  
Désertait son Toulouse, et dans notre maison  
Précisément venait passer une saison...

Leur amitié aussitôt fut vive. Latouche se liait même avec Soumet par l'intermédiaire de Deschamps.

Soumet aurait bien voulu agréger à ce groupe embryonnaire son camarade d'études et ami de lettres, Alexandre Guiraud, méridional comme lui, poète comme lui, concurrent aux Jeux Floraux, couronné à plusieurs reprises, bientôt ambitieux des lauriers parisiens. Mais les occupations et la mauvaise santé de Guiraud le retenaient aux bords de la Garonne. Soumet devait se contenter de préparer sa future venue en faisant son éloge dans tous les salons et en le tenant au courant de tous les potins de la vie

littéraire à Paris. Moralement Guiraud était déjà membre du groupe.

Latouche était né en 1785, Soumet en 1786, Guiraud en 1788, Emile Deschamps en 1791. Vite de plus jeunes se joignirent à eux : Vigny, retrouvé par Deschamps, Victor Hugo, présenté à Deschamps par Latouche. Vigny et Hugo furent enfin présentés l'un à l'autre par Deschamps. Pour être complet, il faut nommer encore Jules de Rességuier. Toulousain de naissance, de l'âge de Guiraud, il rimait dès le début du siècle. Nous l'avons trouvé encore bien timoré dans ses goûts en 1813 et 1816, lorsqu'il prononçait ses harangues devant l'Académie toulousaine. Mais, en 1819, Soumet le convertissait et en faisait le plus sûr protecteur de ses amis romantiques devant les juges institués par Clémence Isaure. En 1820 il entra en relations avec Victor Hugo, bientôt avec tout le groupe.

Lorsqu'en août 1820, Soumet, après une absence de dix-huit mois, se réinstallait à Paris, le salon de M. Deschamps — Emile, marié, logeait encore rue Saint-Florentin — réunissait comme un premier cénacle romantique. Nous n'en avons nommé que les premiers et les principaux membres. Bientôt Vigny y amenait deux camarades d'armes, le comte d'Houdetot et le lieutenant Gaspard de Pons ; Latouche introduisait deux libéraux, Jules Lefèvre et Belmontet ; Victor Hugo présentait son ami Saint-Valry. Un enfant du Dauphiné, Pichat, y tenait aussi son rang. Les aînés n'en étaient pas proscrits : Chênedollé, Baour-Lormian, Brifaut y rencontraient de l'estime. Sophie Gay y produisait sa fille Delphine et prodiguait à tous ces poètes ses chaleureux encouragements.

Mais il n'y avait pas là seulement les amis d'Emile et de son frère Antoni. Les vieux amis de M. Deschamps se mêlaient à cette jeunesse, et M. Deschamps lui-même présidait souvent à la conversation. Saint-Valry retraçait le souvenir de ces réunions quelque dix ans plus tard dans une épître à son ami Emile :

Pour consoler mes yeux du tableau plein d'ennui  
 Que nous offrent les gens et les temps d'aujourd'hui,  
 Je remonte parfois au passé si prospère,  
 Et je songe, souvent, Emile, à votre père.  
 Parmi nous, jeunes gens, je crois le voir encor,  
 Ainsi qu'au camp des Grecs jadis le vieux Nestor ;  
 Voilà bien son air noble et sa tête blanchie  
 Aux travaux de l'Empire et de la Monarchie,  
 Voilà son parler sage et pourtant chaleureux,  
 .....  
 Vous souvient-il, Ami, de ces belles soirées,  
 Aux poétiques chants près de lui consacrées ?  
 .....



Il fallait voir alors son jeune et beau courroux  
 Quand, loin du droit sentier, quelques-uns d'entre nous  
 Cherchaient à débaucher la sainte poésie,  
 Et comme il foudroyait la naissante hérésie !

A en croire Saint-Valry, Lamartine aurait été l'un des habitués de ce premier salon romantique. Cela doit être une erreur. Lorsque Saint-Valry écrivait cette épître, Lamartine était bien l'affectueux ami d'Emile Deschamps ; mais il ne l'était devenu qu'assez tard, en 1828, semble-t-il. Il ne dut jamais paraître dans le salon de la rue Saint-Florentin.

Lorsqu'on parle de ce cénacle avant la lettre, il ne faudrait pas s'abuser sur le sens du mot. Même si l'on met de côté les poètes de la génération précédente, on ne trouve pas d'unité de doctrine, ni littéraire ni politique, parmi les membres de ce groupe. Latouche est libéral, Victor Hugo et Vigny sont royalistes, d'autres sont bonapartistes. Deschamps et Latouche s'imprègnent des influences étrangères, Soumet suit M<sup>me</sup> de Staël, Vigny s'inspire de Chénier, Victor Hugo se détache difficilement du classicisme. En fait, presque tous, ils se cherchent encore. Ce sont là des amitiés, ce n'est pas une école.

Si le salon de la rue Saint-Florentin n'est pas en 1830 l'asile d'une prétendue école romantique, à plus forte raison le *Conservateur littéraire* n'est-il pas l'organe de cette école inexistante. Le *Conservateur littéraire* est la revue des frères Hugo et surtout de Victor Hugo. Pourtant son histoire n'est point sans intérêt pour l'étude du mouvement romantique. Fondé en décembre 1819, disparu en mars 1821, il illustre à merveille tout un aspect de cette année 1820.

Les frères Hugo s'étaient voués fort tôt à la littérature. On sait que dès 1817, à quinze ans, Victor avait concouru pour le prix de poésie de l'Académie française, qu'en 1818 il avait été couronné à Toulouse, qu'en 1819 il y avait obtenu la récompense enviée du lys d'or. En 1819, il concourait encore pour deux prix de l'Académie française. Abel, l'aîné, avait déjà publié avec Ader et Malitourne un *Traité du mélodrame*. Eugène écrivait aussi. Dès le début de 1818, ils projetaient avec deux amis la fondation d'un périodique, les *Lettres bretonnes*, revue politique et littéraire. Mais on ne put trouver un imprimeur : les *Lettres bretonnes* ne virent jamais le jour. L'espoir n'abandonna pas le cœur des jeunes ambitieux. Ils se réunissaient avec quelques autres jeunes gens, à dates fixes, pour banqueter, à deux francs le couvert, au restaurant Edon, rue de l'Ancienne-Comédie. On appelait ces réunions le Banquet littéraire. On y lisait en effet des vers pour agrémente le dessert.

En 1819, la situation était plus favorable ; Victor commençait à être connu. Quelques journaux et revues discutaient son talent et ses opinions. Un journal royaliste, la *Quotidienne*, lui assurait déjà la protection d'un parti. L'occasion était belle. A la fin de l'année, le *Journal de la librairie* annonçait la prochaine publication du *Conservateur littéraire*. Les fondateurs étaient les trois frères Hugo.

Ils s'étaient mis délibérément sous la protection du parti royaliste, et plus spécialement de son principal organe, le *Conservateur*, alors dirigé par Chateaubriand : le titre qu'ils avaient choisi l'indiquait clairement. Il semblait même indiquer qu'en littérature aussi ils prenaient parti pour la tradition. Les *Débats* le crurent, puisqu'ils annoncèrent la nouvelle publication en ces termes : « Voici un nouveau recueil qui va paraître... Les auteurs, négligeant leur gloire personnelle, n'ont en vue que l'intérêt général de la littérature. C'est une sainte alliance formée par quelques jeunes gens contre cet esprit novateur qui envahit le Parnasse pour le bouleverser. »

Dès le début le *Conservateur littéraire* eut en politique une ligne de conduite rassurante, bien qu'en littérature ses jugements fussent parfois assez indépendants. Mais Victor Hugo passait encore pour l'élève de Boileau. Et surtout la politique masquait le reste. En avril 1820, le *Conservateur littéraire* proclamait à nouveau sa foi : « Nous continuerons de servir autant qu'il sera en nous le trône et la littérature ; trop heureux si nous pouvons ranimer le goût des lettres et éveiller de jeunes talents ; plus heureux encore si nous pouvons propager le royalisme et convertir aux saines doctrines de généreux caractères ! »

Qu'est-ce que le *Conservateur littéraire* entendait par « de saines doctrines littéraires » ? Était-il classique, était-il romantique ? Ni l'un ni l'autre sans doute, puisqu'il se refusait à trouver quelque sens à ces distinctions. Pourtant il était imprégné de classicisme. On admirait Boileau au *Conservateur*, on avait un culte pour Racine, on s'inspirait en critique des leçons de Laharpe, on ne reniait même pas les unités, on mettait la tragédie française nettement au-dessus du drame allemand ou anglais, on s'inclinait avec un grand respect devant la sagesse de l'Académie.

Néanmoins il y avait là quelques ferments de nouveauté. Victor Hugo se déclarait l'élève de Chateaubriand. Dette de reconnaissance pour celui qui l'avait appelé, si la légende est vérité, « l'enfant sublime » ? Culte déjà ancien, plutôt, pour l'auteur d'*Alala*. Peu à peu il se faisait moins hostile aux influences étran-

gères. Était-ce l'influence d'Emile Deschamps ? Il s'émancipait du pur goût classique, se séparait de ses champions sottement sévères et ignorants. Il donnait de plus en plus d'importance au génie et à l'inspiration. Il allait vers l'éclectisme, mais aussi vers les contradictions.

Au reste, Victor Hugo était de moins en moins seul au *Conservateur*. Dans les premiers mois de 1820 il dominait tous ses collaborateurs. La première livraison est écrite par lui pour plus de la moitié. Dans la deuxième, les quatre cinquièmes lui appartiennent, le reste est d'Abel. Dans la troisième et la quatrième, il en est encore de même. Dans tout le tome premier, Victor ne donne jamais moins de quatre ou cinq articles par numéro. Au tome deuxième, il lui arrive de ne donner que deux articles ; au tome troisième, parfois sa contribution se réduit à un compte rendu.

Ce n'est pas au profit de celle de ses frères. Eugène se retire du *Conservateur* dès mars ; le rôle d'Abel reste toujours secondaire, tout au moins dans la rédaction. Les autres rédacteurs du début ne sortent pas de leur effacement ; d'ailleurs ils ne sont pas bien nombreux : Ader, un ami d'Abel ; François de Neufchâteau, un académicien ; Saint-Maurice, et c'est à peu près tout. Mais des collaborateurs nouveaux se sont joints aux premiers, et ce sont bientôt les plus actifs : quelques femmes, M<sup>me</sup> Tastu, la comtesse d'Hautpoul ; un cousin nantais, Adolphe Trébuchet ; des amateurs comme Labouisse-Rochefort ; surtout Alexandre Soumet, à son retour à Paris, Vigny, Saint-Valry, Emile Deschamps, Rességuier, Jules Lefèvre, France d'Houdetot, tout le groupe de la rue Saint-Florentin. A la fin de 1820, la conjonction s'est faite entre la revue et le groupe. Le *Conservateur* est solidement appuyé. Dès lors le rôle de Soumet grandit. Il est l'ainé, sa gloire est ancienne, déjà assise, il touche à la célébrité. Il s'impose à ses amis.

Mais depuis quelques mois déjà une autre gloire a grandi aussi, plus solide et plus large. C'est celle de Lamartine et de ses *Méditations*. Lamartine s'est développé à l'écart de tout le mouvement que nous venons de retracer. Il a peu vécu à Paris : il y fait une fugue en 1813, un séjour en 1817, un autre en 1819, toujours au grand mécontentement des siens. S'il lit beaucoup, c'est au hasard : Ossian, Young, Goëthe, Shakespeare, mais surtout des classiques, Molière, Racine, Voltaire, Laharpe. Il ne fait la connaissance de la poésie de Byron qu'en 1819. Son premier contact avec l'ouvrage de M<sup>me</sup> de Staël sur l'*Allemagne* est une déception. Il ne se met à l'estimer que vers 1818. Qu'im-

porte ? C'est lui qui donne au romantisme son premier chef-d'œuvre.

Il commence à faire connaître ses *Méditations* au cours du séjour qu'il fait à Paris en 1819. Il a ses entrées dans quelques salons de l'aristocratie bien pensante, comme celui de M<sup>me</sup> de Montcalm, dans des salons libéraux, comme celui de M<sup>me</sup> de Broglie, ou neutres, comme chez M<sup>me</sup> de Saint-Aulaire. Ici il rencontre Villemain, Cousin, Barante, des philosophes, des poètes ; là Benjamin Constant et La Fayette, des hommes politiques, des pamphlétaires ; ailleurs « l'aristocratie intelligente ». Il lit quelques fragments de ses poésies, on les lit pour lui ailleurs. Le succès se prépare. Dès avril 1819, on tire à la presse quelques *Méditations* en une petite plaquette pour quelques amis intimes. Bientôt Lamartine pense à publier un volume. Au début de mars 1820 l'ouvrage paraît.

Dès le 5 janvier, Lamartine pouvait écrire : « Je suis au pinacle de la faveur générale... Lord Byron n'a pas fait à Londres plus de fureur dans ses beaux jours. Villemain même a de l'enthousiasme, et j'avais peur de lui ; mais il me porte aux nues et soutient que de mémoire d'homme il n'y a pas eu de pareils vers ici... » Et une douzaine de jours après la publication : « Les *Méditations* ont un succès inouï et universel pour des vers en ce temps-ci. Le roi en a fait des compliments superbes ; tous les plus anti-poètes, MM. de Talleyrand, Molé, Mounier, Pasquier, les lisent, les récitent ; enfin on en parle au milieu de ce brouhaha révolutionnaire du moment... »

Le roi se faisait faire sur cette publication un rapport dans lequel on lisait : « Le recueil de poésies qui vient de paraître sous le titre de *Méditations poétiques* est un des ouvrages les plus remarquables qui aient été publiés depuis longtemps. L'auteur, M. de Lamartine, est sans contredit, parmi nos jeunes poètes, un de ceux qui donnent le plus d'espérance... Le public a déjà rendu justice à un talent qui s'annonce d'une manière si brillante : deux éditions des *Méditations poétiques* ont été enlevées dans l'espace d'un mois... » Et le roi, pour manifester à Lamartine sa bienveillance, lui faisait envoyer la collection des classiques français de Didot et celle des classiques latins de Lemaire.

Le succès s'élargissait : en juin on tirait la quatrième édition, en septembre la cinquième ; au début de 1822 paraissait la huitième, en 1823 la dixième, en 1825 la treizième, en 1830 la dix-huitième. Soumet, le 5 juillet 1820, appelait Lamartine un « géant ». Brifaut et Chênedollé manifestaient leur enthousiasme. Et pourtant il y avait des résistances. Soumet écrivait à Res-

séguier : « On a osé me dire beaucoup de mal de Lamartine, et je l'ai défendu avec votre suffrage autant qu'avec le mien. On l'appelle le poète des prosateurs, et l'on ne se doute pas de l'éloge que renferme ce jugement. » Le classique Andrieux voyait dans ces poésies surtout des pleurnicheries. Stendhal reconnaissait en Lamartine « lord Byron peigné à la française ». Des libéraux affectaient d'ignorer un poète prôné par les ultras : Jean-Jacques Ampère n'y fait pas une allusion dans sa correspondance.

La critique de la presse fut en majorité favorable. Toutefois elle semble bien s'être déterminée surtout pour des considérations politiques. Les journaux et revues royalistes firent à Lamartine des compliments, tempérés pourtant de réserves chez ceux qui affichaient des tendances classiques ; les journaux libéraux et les revues libérales se montrèrent sévères, les libéraux classiques sans la moindre équité, les libéraux à tendances romantiques avec des retours d'indulgence. C'est que la critique ne s'occupa guère que des poèmes philosophiques ou religieux, des poèmes dont on pouvait discuter les idées, dont les idées choquaient ou séduisaient. L'art de Lamartine sans doute se fit sentir aussi, son charme poétique, son harmonie ; mais comment le louer ou le critiquer, même le définir ?

Les plus empressés à faire connaître l'ouvrage furent naturellement les organes royalistes. L'article du *Conservateur* est du milieu de mars 1820, celui du *Journal des Débats* du 1<sup>er</sup> avril, celui du *Conservateur littéraire* du 15 avril. Vinrent ensuite ceux des libéraux à tendances romantiques : le *Lycée français* parle des *Méditations* dans sa livraison d'avril. Plus tard les libéraux classiques essayèrent de réagir contre une réputation qu'ils estimaient encombrante : le *Constitutionnel* en août et septembre, la *Revue encyclopédique* en octobre, la *Minerve littéraire* en 1821.

L'article du *Conservateur* est d'Eugène Genoude. C'était un ami de Lamartine, celui-là même qui lui avait trouvé un éditeur, qui, Lamartine malade, s'était occupé de la correction des épreuves. Les *Méditations* étaient un peu son œuvre. Il ne pouvait que leur être favorable. Mais allait-il faire profession de romantisme pour cela ? C'était impossible dans le *Conservateur*. Aussi ne s'étonne-t-on pas de voir Genoude prendre soin de différencier la poésie de Lamartine de celle de Byron. C'est la confusion que redoutaient le plus les partisans royalistes du poète des *Méditations* : Byron, « sinistre météore », qui « a mis en vers l'âme d'un athée » ; Lamartine, « qui puise ses inspirations dans la religion, véritable source de lumière et de vie ». C'est le « grand combat du bien contre le mal ». « M. de Lamartine est une preuve

de plus à quel point<sup>7</sup> se lient les saines doctrines en religion, en politique et en littérature. »

L'article des *Débats* est de l'abbé de Feletz ; il est écrit à peu près dans le même ton ; pourtant quelques critiques à la fin laissent apercevoir les réactions du goût classique pur devant quelques hardiesses, dont on ne veut pas dire qu'elles sont romantiques. «... les accents de la passion, de la mélancolie et de la douleur... des tableaux pleins de vie et de chaleur... de hautes considérations philosophiques... un sentiment profond des grandes vérités sur lesquelles se fondent la religion et la morale... des compositions brillantes... de beaux vers », voilà ce que M. de Feletz distingue dans ces poésies. Sous sa plume encore, comme sous celle de Genoude, apparaît le couplet contre Byron. Enfin il note quelques taches, de l'obscurité, de la recherche, du mauvais goût, des vers durs, des pensées singulières, du faux sublime.

C'est Victor Hugo qui écrivit le compte rendu du *Conservateur littéraire*. On pourrait croire qu'il fut enthousiaste. En réalité il ne se distingue guère de l'abbé de Feletz que par plus de banalité et moins de solidité. L'article commence par une sorte de dithyrambe sur le vrai poète : on supposerait que c'est à Lamartine que pense le critique, mais c'est bien plutôt à lui-même. Et sans transition, Hugo nous dit qu'il vient de lire les *Méditations*. Il en cite un long passage. Puis : « Ces vers m'étonnèrent d'abord, ils me charmèrent ensuite. Ils sont dépouillés à la vérité de notre élégance mondaine et de notre grâce étudiée ; mais ils respirent une harmonie douce et grave... » D'autres citations, entrecoupées d'éloges vagues. Puis un parallèle entre Chénier et Lamartine, terminé par cette phrase, beaucoup moins chargée de sens en 1820 qu'aujourd'hui : « Enfin, si je comprends bien des distinctions du reste assez insignifiantes, le premier est romantique parmi les classiques, le second est classique parmi les romantiques. » De nouvelles citations, et une conclusion, où « malgré les négligences, le néologisme, les répétitions et l'obscurité », Hugo décerne à Lamartine la couronne de poète.

Le *Conservateur littéraire* n'est pas, on le voit, d'un autre avis que les *Débats*. Hugo admire la *Semaine sainte*, la *Poésie sacrée*, *Dieu*, l'*Invocation*. Sont-ce là nos *Méditations* ? Lamartine n'est pour tous ces critiques que le poète du sentiment religieux. C'est sa religion qu'on loue, plus que sa poésie. Ne nous étonnons pas que d'autres l'attaquent pour ces mêmes convictions politiques et religieuses.

Il y a au fond plus d'équité dans l'article que donne Loyson au *Lycée français*. Loyson est un universitaire, de formation clas-

sique lui aussi, mais d'esprit plus ouvert qu'un Feletz ou le Victor Hugo de 1820 ; et son libéralisme l'aveugle moins que leur royalisme. Il reconnaît lui aussi en Lamartine un poète : Mais qu'entendre par là ? « Le poète chante comme l'oiseau, sans songer qu'on l'écoute, mais parce qu'il en éprouve le besoin et qu'il est fait pour chanter. Tous ses travaux tendent à le satisfaire lui-même intérieurement, en répondant à un modèle idéal d'harmonie, de sentiment, d'images qu'il se sent pressé d'exprimer fidèlement. » Voilà qui définit assez bien Lamartine et les poètes romantiques ! Et plus loin : « Il est poète, voilà le principe de toutes ses qualités, et une excuse qui manque rarement à ses défauts. Il n'est point littérateur, il n'est point écrivain, il n'est point philosophe, bien qu'il ait beaucoup de ce qu'il faut pour être tout cela ensemble ; mais il est poète ; il dit ce qu'il éprouve et l'inspire, en le disant... »

Ce n'est pas que Loyson ne trouve des défauts dans ces *Méditations* : leur titre affecté, des négligences dans la versification, des impropriétés et incorrections, des images trop vagues, trop de réminiscences, pas assez d'idées, une philosophie mal assurée. Mais nous jugeons aujourd'hui que cette critique des défauts est presque aussi pénétrante que l'éloge des qualités qui la précédait.

On ne peut pas s'attendre à de l'équité de la part des libéraux classiques, lorsqu'ils s'occupent d'un poète romantique soutenu par le parti ultra. Le *Constitutionnel* ne peut avoir que dédain pour cette poésie : « soi-disant religieuse », en réalité « antiphilosophique ». Il raille les manœuvres de la coterie qui la soutient. Il oppose à ce « phénomène élégiaque » un Parny, un Bertin, un Casimir Delavigne, un Lebrun, c'est-à-dire... des libéraux. Au vague, au vaporeux du *Lac*, il préfère le naturel, la grâce et la sensibilité d'une élégie de M<sup>me</sup> Desbordes-Valmore.

La *Revue Encyclopédique* est elle aussi libérale, et son critique, Léon Thiessé, est féru du XVIII<sup>e</sup> siècle. D'où son jugement : Lamartine est un virtuose, les idées lui manquent, c'est de là musique, non de là poésie, et son goût penche fâcheusement vers les erreurs romantiques. On peut lui être indulgent lorsqu'il imite Louis Racine ; mais il lui faut se mettre à bonne école, s'il veut être digne de sa notoriété.

La *Minerve littéraire*, avec Dupaty, est encore plus sévère. Au milieu d'une douzaine d'éloges de poètes à peu près inconnus, elle insère une vive critique de Lamartine. « M. de Lamartine a fait sans doute de beaux vers ; mais il veut toujours paraître avoir rêvé sur une autre planète que la nôtre. Pourquoi s'atta-

cher à ne rien dire comme tout le monde, faire des idées les plus communes des énigmes inintelligibles, les envelopper, pour déguiser leur nullité, de nuages métaphysiques, de vapeurs mystiques et de brouillards mélancoliques ? ... Ce néologisme romantique n'est pas de la poésie. »

Mais cessons cette revue assez fastidieuse. On voit suffisamment que ce qui fait pour nous le charme des *Méditations*, leur caractère romantique, n'a été analysé par aucun critique, sauf peut-être par Loyson. Les lecteurs ont pu le sentir, on n'en a pas discuté. Les critiques royalistes n'ont voulu mettre en relief que les convictions religieuses de l'auteur, les critiques libéraux n'ont relevé que ses insuffisances de forme ou la faiblesse de sa philosophie.

Devant un autre événement littéraire de l'année 1820, la représentation d'une adaptation de la *Marie Stuart* de Schiller par Lebrun au Théâtre-Français, nous allons retrouver les mêmes partis pris, mais avec des effets inverses. Car Lebrun est un libéral. Pierre Lebrun, né en 1785, un peu parent du vieux poète lyrique Lebrun-Pindare, était nourri de la poésie du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il avait commencé par écrire des vers classiques et, en 1817, dans le même concours où Victor Hugo, âgé de quinze ans, s'était présenté, il avait remporté le premier prix de l'Académie française avec une pièce sur les *Avantages de l'étude*. Il avait fait jouer dès 1815 au Théâtre-Français un *Ulysse* qui avait eu du succès.

Sa *Marie Stuart* n'était pas de composition très récente. Elle avait été reçue à la Comédie-Française dès la fin de 1816, à la majorité des voix seulement, et avait pris son rang sur un rôle déjà très encombré. Elle ne dut même d'être jouée en 1820 qu'à l'effacement d'un prédécesseur plein de bonne volonté. Elle était connue bien avant de paraître sur la scène : elle avait été lue chez M<sup>me</sup> de Staël, sous l'influence de qui elle avait évidemment été écrite. C'était une adaptation assez libre de la pièce de Schiller d'après la traduction de Prosper de Barante, ami de Lebrun. A mi-chemin de la tragédie classique et du drame romantique, elle avait tout ce qu'il fallait pour servir à une transition. Déjà la *Marie Stuart* de Schiller était d'une irrégularité assez modérée, celle de Lebrun essayait de rassurer même le goût classique : « tragédie décolorée », dira l'un, « semi-romantique », dit un autre, « à demi romantique », dira Stendhal ; pourtant elle développait un sujet historique, mêlait à des caractères nobles le caractère tout de bassesse et d'égoïsme du comte de Leicester (c'était Talma qui tenait le rôle), n'observait guère les unités, à la psychologie joignait le spectacle et les incidents, le pathétique et le lyrisme, confondait presque les genres, allait jusqu'à la fami-



liarité. Mais une habile prudence voilait souvent ces hardiesses.

La représentation eut lieu le 6 mars 1820, avec un succès prodigieux, nous dit M<sup>me</sup> de Broglie. Charles de Rémusat la racontait à sa mère en notant tous les mouvements en sens contraire de la salle. Les recettes furent élevées, la pièce resta sur l'affiche à travers toute l'année 1820, elle eut encore 12 représentations en 1821, 2 en 1822, 3 en 1823. Dès 1820 elle était jouée en province et même à Bruxelles. « C'est un des plus grands succès de vogue dont les annales de la scène française aient encore fait mention », écrit-on en 1826. On se coiffa à la Marie Stuart, on publia des *Histoires de Marie Stuart*, les parodistes ne manquèrent pas de s'emparer du sujet. En avril, Henri de Latouche fit paraître une traduction de la *Marie Stuart* de Schiller, écrite certes depuis longtemps, mais qui ne vit le jour qu'à l'occasion du succès de Lebrun. En août, on joua à la Porte-Saint-Martin un mélodrame assez prétentieux, de Merle et Rougemont, intitulé aussi *Marie Stuart*, qui déclencha un tumulte insolite, assez inexplicable.

Ainsi l'agitation se prolongea pendant des mois dans le public. La presse ne pouvait pas lui rester étrangère et la querelle romantique trouva là un aliment de choix. Les libéraux applaudirent, même les libéraux classiques. Le *Constitutionnel* par exemple feignit de n'attacher aucune importance au fait que la pièce s'inspirait de Schiller, pour pouvoir la louer sans réserve. La *Minerve française* appelait aussi cette imitation une création. Les *Lettres normandes*, libérales et classiques elles aussi, félicitaient Lebrun, après Davrigny, d'avoir fait la conquête de Schiller et d'avoir ainsi « terminé, après tant de savantes et d'inutiles dissertations, l'éternel procès des classiques et des romantiques ». « Rien de plus romantique que les deux tragédies allemandes, rien de plus classique que la *Jeanne d'Arc* de M. Davrigny et que la *Marie Stuart* de M. Lebrun. La décision de cette question peut se réduire à ce court précepte. Appliquez à des sujets tirés de l'histoire moderne les règles constantes du goût et l'imitation des compositions antiques... Suivez quelquefois les exemples de l'école allemande ; imitez la hardiesse de ses conceptions, la fidélité de ses observations morales et locales ; imitez quelquefois le charme pittoresque de son style ; mais n'oubliez jamais les préceptes du maître suprême, d'Aristote ! »

On voit que les libéraux classiques sont alors assez disposés à modérer leur traditionalisme. Mais n'est-ce pas parce que Lebrun est leur homme ? Est-ce la littérature ou la politique qui leur inspire cette modération ? Les royalistes à tendances classiques

sont en général plus fermes. Mais n'est-ce pas pour une raison semblable ?

Les *Débats* font de l'ironie : « La joie est dans le camp des romantiques. Le succès de M. Lebrun est un succès de parti, une victoire des lumières sur les préjugés. Un courrier extraordinaire, envoyé par M. Schlegel, est allé en porter la nouvelle à la diète assemblée. Tous les cercles, petits ou grands, ont voté une adresse à l'heureux imitateur de Schiller. Les sociétés secrètes ont été convoquées. Trois professeurs de Goettingue ont prononcé des discours que personne n'a pu comprendre, mais qui ne m'ont paru que meilleurs. On sait seulement que les classiques présents, passés et futurs étaient voués à la haine des illuminés. Racine et Boileau ont été ensuite brûlés en effigie, avec le terrible chapitre d'Aristote sur les unités dramatiques... » Le *Drapeau Blanc* est encore plus énergique. Le *Conservateur littéraire*, sous la plume de Victor Hugo, reprend les vieux arguments contre les Allemands et le parallèle ressassé entre tragédie et drame. Le sujet n'est pas mauvais ; mais il ne fallait rien garder de l'original. « Les Allemands ont moins de goût que nous. » « Les pièces de Shakespeare et de Schiller ne diffèrent des pièces de Corneille et de Racine qu'en ce qu'elles sont plus défectueuses. »

Le *Conservateur littéraire* évidemment est encore une revue classique. Ce n'est pas là qu'il faut s'adresser pour connaître l'opinion romantique, mais plutôt à la *Quotidienne* ou au *Lycée français*. C'est dans l'article de la *Quotidienne* que l'esprit de parti a la plus curieuse répercussion. Organe royaliste à tendances romantiques, elle vante Schiller et critique Lebrun. Schiller était « un homme de génie » ; il est « le chef des romantiques ». Il a des défauts, mais « c'est un homme de génie malgré ses défauts ». C'est à lui que Lebrun doit tout son succès : le pathétique de la pièce, la vérité de ses caractères, surtout cet admirable rôle de Leicester, cela c'est du Schiller. « Cette peinture d'un courtisan sans cesse pressé entre la crainte de perdre la faveur d'Elisabeth, et d'anciens souvenirs pour une reine que son honneur ne lui permet pas de tout à fait abandonner ; cette fluctuation continue d'un ambitieux qui n'ose sauver Marie, et qui cependant ne veut pas la perdre ; ces craintes de voir son nom compromis ; cette approbation, ce fameux : « Je ne vous connais pas ! », lorsqu'il croit ses desseins découverts, tout cela annonce un homme qui a scruté les abîmes du cœur humain... J'ai entendu quelques personnes blâmer ce personnage... quant à moi, je le regarde comme une des plus hautes conceptions qui soient jamais sorties d'une tête dramatique. »

Le *Lycée français*, romantique modéré, libéral modéré, est de tous les périodiques le plus à l'aise pour faire l'éloge de Lebrun et de Schiller. Il n'y manque pas. Mais il est inutile de citer encore ses arguments : ce sont pour l'éloge de Schiller ceux de la *Quotidienne* romantique, pour l'éloge de Lebrun ceux des *Lettres normandes* libérales.

Ainsi dans le même temps où les *Vampires* s'étaient étalés aux boutiques des libraires et envahissaient les théâtres des boulevards, les *Méditations* faisaient les délices du public le plus large et *Marie Stuart* faisait courir tout Paris au Théâtre-Français : la critique s'affairait en discussions véhémentes, les préoccupations littéraires en venaient presque à balancer des soucis politiques aussi graves que ceux que venait de provoquer juste au même moment dans tous les partis le déplorable assassinat du duc de Berry.

Et pourtant l'activité littéraire ne s'en tenait pas là. Notre tableau serait incomplet, si, derrière ces événements retentissants il ne montrait, se poursuivant et s'amplifiant, le mouvement déjà noté de la pénétration étrangère. Le *Marie Stuart* de Lebrun en est déjà un témoignage. Il faut y joindre d'abord de nombreux articles sur Walter Scott. « Walter Scott est décidément l'auteur à la mode », écrivent les *Débats*, le 8 mai 1820. On relève dans ce journal une dizaine d'articles sur le romancier écossais en 1820, presque autant en 1821. Victor Hugo dans le *Conservateur littéraire* en parle trois ou quatre fois dans l'année. La *Minerve littéraire*, la *Revue encyclopédique*, toutes les revues presque, multiplient les comptes rendus sur tel et tel roman. Les traductions s'enlèvent aux devantures des libraires. Des musiciens mettent en musique les romances d'*Ivanhœ*, dès qu'il paraît. Les traductions françaises suivent parfois de si près la publication des originaux en Angleterre qu'on est tenté de croire qu'elles les ont précédés.

« Du Walter Scott ! Du Walter Scott ! s'écrie l'*Abeille*, ancienne *Minerve littéraire*, au début de 1821. Hâtez-vous, Messieurs, et vous surtout, Mesdames ; c'est du merveilleux, c'est du nouveau ; hâtez-vous ! La première édition est épuisée, la seconde est retenue d'avance, la troisième disparaîtra à peine sortie de la presse. Accourez, achetez ; mauvais ou bon, qu'importe ! sir Walter Scott y a mis son nom, cela suffit... et vivent l'Angleterre et les Anglais ! Chers enfants de la Tamise ! Tout leur rit... Milord Byron d'un côté, avec ses vampires qui ont donné le cauchemar à tous nos faiseurs de vers ; de l'autre sir Scott, sir Southey, sir je ne sais qui, et une suite vaporeuse de miss, de mistress et de

miladies, se sont emparés de tous les débouchés de notre librairie. Pas un salon où l'on ne s'entende demander : « Avez-vous lu le nouveau chef-d'œuvre de lord Byron ? »... Pas un coup d'œil sur la montre de nos libraires sans y voir un roman de l'autre rive de la Manche. Aussi nos poètes ne font-ils plus qu'imiter, et nos romanciers... ma foi, nos romanciers en seront bientôt réduits à ne plus faire autre chose que de traduire... »

Mais cette vogue de Walter Scott est-elle un événement romantique ? Il passait évidemment pour romantique. Les *Débats*, le 27 février 1820, l'appellent « un des plus fermes soutiens du genre romantique ». Dans *Racine et Shakespeare*, Stendhal dira bientôt que le roman de Walter Scott est « de la tragédie romantique, entremêlée de longues descriptions ». Pourtant les classiques ne lui furent pas trop sévères. Les classiques purs lui en voulaient d'être étranger, d'acclimater en France un merveilleux qui ne devait rien aux Grecs, de patronner une littérature irrégulière. Mais ces purs étaient peu nombreux. Walter Scott rencontra en France une faveur à peu près générale. Le roman historique n'apparaissait pas comme une menace bien sérieuse pour la tradition. Beaucoup de critiques, vers 1820, admettaient que la littérature classique pouvait s'enrichir en renouvelant ses sujets dans l'histoire nationale. De ce chef, Walter Scott était plutôt un allié. En fait on ne se battit pas autour de son nom.

Il en fut tout autrement de Byron. Il souleva lui aussi, et à peu près en même temps que Walter Scott, de chauds enthousiasmes ; mais si l'un ne parut pas dangereux, l'autre fut pour beaucoup d'esprits le plus pernicieux des enchanteurs, le génie du mal lui-même. Il sema la discorde dans les camps. Les libéraux classiques en général ne purent supporter les outrances de son inspiration ; pourtant certains d'entre eux se laissèrent gagner à cause des idées qu'il soutenait. « Il ne faut pas oublier, écrivait le *Constitutionnel*, que cet écrivain cultive assidument les plus nobles idées d'humanité et de liberté. Ce n'est point un de ces poètes courtisans dont la muse servile est toujours à la suite du pouvoir... Lord Byron est tout à fait indépendant... et il n'est jamais plus énergique que lorsqu'il parle de liberté. » Les libéraux romantiques furent de tous les plus enthousiastes. Stendhal, malgré quelques boutades, appréciait fort le poète anglais. Nous avons vu ce que pensaient les Rémusat et leur groupe.

Les conservateurs classiques exécrèrent tout dans la poésie de Byron, l'idée et la forme : nous avons montré avec quel soin ils distinguèrent le christianisme de Lamartine du satanisme de l'auteur de *Manfred*. Pourtant quelques écrivains conservateurs,

à la limite du classicisme et du romantisme, comme Chênedollé, se laissaient aller au charme du séducteur anglais. Le groupe d'Emile Deschamps lui était tout acquis. Lamartine lui adressait un magnifique éloge :

La nuit est ton séjour, l'horreur est ton domaine :  
L'aigle, roi des déserts, dédaigne ainsi la plaine ;  
Il ne veut comme toi que des rocs escarpés,  
Que l'hiver a blanchis, que la foudre a frappés...

Vigny, enfin, se faisait auprès de ses amis le porte-parole de Byron. Il lui consacrait, en décembre 1820, dans le *Conservateur littéraire*, un long et enthousiaste article. Sans doute, avec tout son temps, il goûte peu *Don Juan* ; mais *Parisina*, la *Fiancée d'Abydos*, le *Corsaire*, *Childe-Harold*, *Mazeppa*, l'enchantent : « La poésie de cet homme extraordinaire est harmonieuse et riche ; elle entraîne par la chaleur et la pureté du style... Où la nature se montre, là, a-t-on dit, est la vraie poésie : et la nature tout entière trouve place dans la composition de Byron. »

Mais la pénétration étrangère ne se limitait pas à celle des œuvres de Walter Scott et de Byron. Shakespeare n'était pas inconnu en 1820 : les petits théâtres lui empruntaient des sujets de drames populaires et de pantomimes ; le livre de lady Morgan avait ramené l'attention sur les grandes tragédies anglaises. On traduisait du Goethe et du Schiller dans mainte revue. La *Minerve littéraire* venait de se fonder pour servir de lien entre la France et l'étranger ; elle publiait des odes de Klopstock, des poésies de Schiller, une scène de *Guillaume Tell*, etc. Les *Etudes poétiques* de Chênedollé, parues aussi en 1820, n'étaient que des imitations de poésies allemandes et anglaises.

Ainsi cette année 1820, à l'examiner de près, a eu une importance considérable. Les positions se sont précisées autour de quelques œuvres, enfin nées. Ce n'est pas que toute la clarté désirable soit faite — la politique commande trop impérieusement la littérature — ni que chacun sache bien où il va. Pourtant les camps se sont formés : les classiques intransigeants se recrutent surtout chez les libéraux, un peu aussi chez les conservateurs ; des classiques modérés, prêts à admettre une certaine évolution de notre littérature sous l'influence de l'étranger, constituent le gros du libéralisme politique ; des romantiques encore imprégnés de classicisme, ultra-royalistes en politique, ne conçoivent le renouvellement littéraire que comme un retour à une tradition chrétienne et antiphilosophique ; des romantiques philosophes

veulent au contraire que la nouvelle littérature soit fille de la Révolution libératrice ; enfin des extrémistes sans parti exploitent au hasard les engouements du public.

(A suivre.)

### OUVRAGES CONSULTÉS

1. Edm. Biré. *Victor Hugo avant 1830*, 1883.
  2. J.-L. Bergerhoff. *Le Théâtre anglais à Paris sous la Restauration*, 1912.
  3. *Le Conservateur littéraire*, 1819-1821, éd. Marsan, 1922-1926, 2 vol.
  4. J. Dedieu. *Le romantisme à Toulouse. Les Annales Romantiques*, 1913.
  5. J. Dedieu. *Jules de Rességuier*, *ibid.*, 1913.
  6. Ch.-M. Des Granges. *La presse littéraire sous la Restauration*, 1907.
  7. E. Dupuy. *La jeunesse des romantiques*, 1905.
  8. Edm. Egli. *Schiller et le romantisme français*, 1927, t. I.
  9. Edm. Estève. *Byron et le romantisme français*, 1907.
  10. H. Girard. *Un bourgeois dilettante à l'époque romantique, Emile Deschamps*, 1921.
  11. I.-A. Henning. *L'Allemagne de M<sup>me</sup> de Staël et la polémique romantique*, 1929.
  12. Lamartine. *Méditations poétiques*, éd. Lanson, 1915, t. I.
  13. L. Maigron. *Le roman historique à l'époque romantique*, 1898.
  14. J. Marsan. *La bataille romantique*, 1<sup>re</sup> série, 1912.
  15. *La Muse française*, 1823-1824, éd. Marsan, 1907, t. I.
  16. L. Séché. *Les amitiés littéraires d'Alfred de Vigny, Les Annales Romantiques*, 1913.
  17. L. Séché. *Le cénacle de la Muse française*, 1909.
  18. L. Séché. *Le cénacle de Joseph Delorme, Victor Hugo et les poètes*, 1912.
  19. L. Séché. *Lamartine de 1816 à 1830*, 1906.
  20. M. Souriau. *La préface de Cromwell*, 1897.
  21. M. Souriau. *Histoire du romantisme en France*, 1927, tome I, 2<sup>e</sup> partie.
  22. Stendhal. *Racine et Shakespeare*, éd. Martino, 1915, t. 1<sup>er</sup>.
-

## VARIÉTÉS

---

# Une nouvelle collection de Textes français

Par PAUL HAZARD

Professeur au Collège de France.

---

Si le diable boiteux soulevait, à certains jours, le toit de la maison d'édition Fernand Roches, il y verrait des professeurs de la Sorbonne, du Collège de France et d'autres lieux, réunis pour délibérer. Un éditeur qui demande l'avis d'un conseil de professeurs, qui suit ses directives, qui s'incline devant ses avis, quelle merveille ! Le cas est si rare qu'il mérite d'être considéré d'un peu près.

\*  
\* \*

La question qui se pose est celle-ci : peut-on établir une collection de textes français qui soit accessible aux étudiants, aux lettrés ; qui soit plaisante à l'œil (car il y a des présentations si mesquines, si misérables, qu'elles découragent les appétits les plus vifs, et font tort même aux chefs-d'œuvre) ; qui ne soit ni trop volumineuse, ni trop chère : et qui, cependant, offre de sérieuses garanties scientifiques, et ajoute une sécurité au plaisir du lecteur ? Certes, nous possédons des éditions excellentes, comme celle des *Méditations* par Gustave Lanson, celle de la *Nouvelle Héloïse* par Daniel Mornet : et plût au ciel qu'elles fussent entre toutes les mains ! Mais outre qu'elles sont limitées à un nombre restreint d'œuvres et d'auteurs, elles constituent des instruments de travail qui ne peuvent être utilisés par tout le monde ; elles sont faites pour la consultation plutôt que pour la lecture courante. Ce qu'on souhaite, ce sont des éditions établies suivant les bonnes méthodes, qui soient à la fois solides et aimables, et dont l'ensemble forme non pas la bibliothèque du spécialiste, mais celle de « l'honnête homme ».

Ces bonnes méthodes, que conseillent-elles ? — Au texte est dû tout respect. Un tel principe, si évident en lui-même, n'est pas suivi par tout le monde ; et nous connaissons nombre d'éditions, dites courantes, qui se contentent de reproduire celles qui les ont précédées, sans se soucier de savoir d'où elles viennent : elles y ajoutent seulement coquilles et fautes d'impression. De plus scrupuleux hésitent entre plusieurs directions possibles ; les uns s'en tiennent à la première publication, même si elle a été reprise et corrigée par l'auteur ; d'autres choisissent celle qu'ils considèrent comme la meilleure d'après leur goût particulier ; certains introduisent telles ou telles variantes dans le texte qui, du coup, devient hybride et perd son unité. Il faut pourtant un principe général ; et le plus sûr semble être de *s'en tenir au dernier état du texte qui ait été approuvé par l'auteur.*

Je sais bien qu'un tel principe n'est pas toujours d'application facile, et qu'il se présente quelquefois des cas fort épineux. Celui de Stendhal, par exemple. Stendhal, ayant livré à l'impression telle ou telle de ses œuvres, la reprend en mains ; il estime que son style n'est point parfait, et note en marge des corrections possibles. Ou bien même il fait interfolier le livre, et sur les pages blanches, il inscrit des phrases nouvelles, qu'il entend substituer aux tournures qui ont cessé de lui plaire, si l'heureuse aventure d'une nouvelle édition vient à se produire un jour. Que doit faire l'éditeur ? S'en tenir fermement à son principe et suivre pour l'édition qu'il prépare le texte imprimé de l'œuvre stendhalienne ? Ou bien amalgamer au texte les corrections que Stendhal se suggérait à lui-même ? L'hésitation est permise : et cependant, même devant une tentation aussi alléchante, c'est bien au texte imprimé que l'on doit s'en tenir. Stendhal n'est pas allé jusqu'au bout de son dessein ; il est resté en route. Ses corrections ne représentent pas une volonté ferme, mais des velléités passagères. La preuve, c'est qu'il lui est arrivé de recommencer plusieurs fois la même opération, quitte à l'abandonner pareillement ; et que ses repentirs ont varié, suivant l'inspiration du moment et du jour. Le dernier état de sa pensée totale, c'est bien le texte imprimé : personne ne peut savoir ce qu'il aurait laissé, ce qu'il aurait changé, s'il avait donné de son œuvre une édition nouvelle. Certes ses corrections ne doivent pas être perdues ; elles doivent, au contraire, être précieusement notées. Mais nous ne pensons pas qu'on doive les incorporer au texte. Le dernier état, nettement fixé, de la pensée de l'auteur : telle est la règle que les éditions Roches ont adoptée, non sans mûre délibération. Devant la multiplicité des données que comporte la création littéraire, cette



règle n'est peut-être pas parfaite : il semble bien qu'elle soit la moins imparfaite de toutes celles qu'on a pu concevoir.

Ira-t-on jusqu'à reproduire l'orthographe ? — Assurément. — Mais si elle est, bien plutôt que celle de l'écrivain, celle des protes de son temps ? — Il faut la reproduire ; ne fût-ce qu'à titre de documentation sur une époque. Les grammairiens ne s'en plaindront pas, qui, dans les éditions réputées les meilleures, trouvent souvent un texte modernisé au point qu'il défigure complètement l'objet même de leurs études. Les lecteurs moins savants auront à fournir, en abordant les premiers chapitres, un léger effort d'initiation, qui sera vite compensé par la conscience d'une saveur plus authentique. L'orthographe, c'est un peu de la physiologie d'un livre, un peu de sa couleur.

Les variantes, il serait bon de les donner toutes, aussi nombreuses qu'elles sont. Mais ici intervient le second souci qui préside à l'édition, et qui consiste à éviter les proportions démesurées, les encombrements. Lorsque nous aurons affaire à un auteur qui a eu la passion des remaniements, qui a corrigé à maintes reprises son texte sur le manuscrit, sur les épreuves, sur les bonnes feuilles, qui est arrivé à son terme après tant d'essais que le dernier état de sa forme n'a plus qu'un rapport très lointain avec le premier ; comment alors reproduire toutes les phases de son travail, sans surcharger, sans écraser une édition que nous voulons accessible à tous et justement mesurée ? Ainsi nous ne méconnaîtrons pas l'importance des variantes ; et nous les donnerons, toutes les fois du moins qu'elles présenteront pour la connaissance du texte un intérêt véritable ; toutes les fois qu'elles nous apporteront un document de valeur sur l'évolution de la pensée d'un écrivain, sur les changements qui ont affecté son style ou sa langue. On choisira sans violer le moins du monde le principe du respect : puisqu'il ne s'agit plus du texte formellement adopté par l'auteur, mais de sa préparation, secrète ou avouée ; et de changements qu'on peut indiquer par des exemples, jalonner par des traits essentiels.

\*  
\* \*

L'éditeur doit être le serviteur du public, mais le serviteur capable de l'éclairer, de le guider, et de lui résister quelquefois pour son bien. Reste donc cette partie de l'édition qui permettra au lecteur d'entrer sans peine dans la compréhension du texte, de trouver aisément la solution des problèmes que

celui-ci peut soulever ; et même de pousser plus loin sa recherche, si, intéressé et capturé par sa lecture même, il demande à l'approfondir.

Et donc, une *Introduction* est nécessaire : à condition qu'elle garde, discrète, son caractère d'introduction subordonnée au texte, et qu'elle se garde de ressembler à ces discoureurs qui, s'étant engagés à présenter un conférencier, font eux-mêmes une première conférence, essaient d'attirer à eux le vif de l'intérêt, et se rendent insupportables. A condition qu'elle soit substantielle et ne dégénère pas en morceau de rhétorique. A condition qu'elle ne contienne pas d'éléments trop caducs, qui vite lui donneraient des rides : opinions paradoxales, incapables de résister à l'épreuve du temps ; citations abondantes d'auteurs aujourd'hui à la mode et qui demain seront oubliés ; après demain, leurs noms même seront inconnus, et on se demandera quels ils sont, les trouvant là. Autre chose est un essai sur un ouvrage, une étude qui paraît à ses risques et périls ; autre chose une *Introduction*, qui ne doit pas profiter du chef-d'œuvre, sa raison d'être, pour se complaire à elle-même, et qui vaut dans la mesure où elle prépare, avec sobriété, avec modestie, la lecture d'un texte qui doit justement la faire rentrer dans l'ombre. Qu'elle se contente de rappeler des faits, des dates, de retracer l'histoire du roman dont elle n'est que le prologue extérieur, de la pièce de théâtre dont elle n'est que le lever de rideau. Le grand premier rôle est tenu par l'auteur dont on publie le texte : elle ne joue que les utilités.

Il n'en va pas autrement pour les notes, ces suivantes. Trop souvent, elles s'arrêtent aux choses simples pour en philosopher gravement ; et quand il s'agit d'une difficulté véritable, elles s'éclipsent. Quelquefois, elles sont si vides qu'elles ne valent même pas l'encre d'imprimerie qu'elles ont coûté. C'est une besogne plus délicate que ne pensent les profanes que d'annoter comme il convient une édition : il faut avoir essayé pour savoir combien il est difficile d'être juste et net dans son choix, et efficace dans ses commentaires. Aussi bien tout le travail d'une édition, par la multiplicité des problèmes qu'il pose, par les qualités de soumission et de personnalité qu'il exige à la fois, par le caractère ingrat d'une exécution qui ne contente jamais les diverses catégories de lecteurs, est-il fort compliqué. Entre deux défauts, celui de sécheresse ou celui d'indiscrétion, c'est encore le premier que je préférerais. Les notes, pour ne pas gêner ceux qui n'aiment pas avoir l'œil arrêté à tout bout de champ, et qui ne goûtent une lecture que si elle constitue un harmonieux ensemble, ont été rejetées à la fin du volume : c'est leur place.

Les diligents, qui sauront bien les y dénicher, trouveront aussi une bibliographie mise à leur disposition. Nous entrons, nous sommes entrés déjà dans une époque où tant de gens écrivent tant de choses, que pour aider vraiment les hommes de bonne volonté, il conviendra désormais d'indiquer non plus tous les livres, brochures, articles, pièces, qui ont paru sur un sujet : mais ceux seulement qui méritent d'être retenus ; ce qui n'est pas la même chose. C'est ici le cas ; il est entendu qu'on se bornera à l'essentiel ; qu'on ne se croira pas obligé d'énumérer les ouvrages vieilliss et les ouvrages inutiles ; que parmi les éditions elles-mêmes, on citera les principales, sans alourdir la liste en rappelant celles qui n'ont aucune espèce d'intérêt ; et qu'on tâchera de sauvegarder ce caractère de sobriété et de mesure qui voudrait régner dans toute la collection.

Si l'on ajoute qu'en même temps que l'éditeur, on désigne un réviseur, choisi autant que possible parmi ceux que leurs travaux rendent compétents sur l'auteur que l'on veut publier, et que réviseur et éditeur travaillent en collaboration amicale, pour faire la chasse aux menues imperfections, on concevra, dans l'ensemble, l'esprit qui anime cette collection nouvelle de textes français.

\*  
\* \*

Avoir à portée de notre main, dans notre bibliothèque, les meilleurs ouvrages de la littérature française, non plus disparates dans la méthode de leur présentation, dans leur format, dans leurs caractères typographiques, et donnant le spectacle d'une parfaite anarchie ; mais pareillement habillés, équipés, ordonnés ; édités suivant un plan général qui assure une unité intime à leur collection — c'était un beau rêve ; et nous avons lieu d'enviser les hellénistes et les latinistes, qui ont la bonne fortune de voir se poursuivre les éditions Guillaume Budé. Or, nous serons aussi bien partagés, maintenant. Les éditions Fernand Roches sont loin d'avoir terminé leur entreprise, étant donnée l'étendue et la diversité de nos richesses. Du moins ont-elles dépassé la période des promesses, et présentent-elles déjà un ensemble imposant. Jean Plattard, qui nous a donné un Rabelais complet, a commencé un Montaigne ; et nous lui devons aussi un Mathurin Régnier. C'est une rare et précieuse édition que celle des Œuvres du Chevalier de Méré, qui est le représentant même de « l'honnêteté ». Saint François de Sales, Racine, le *Traité de la Concu-*

*piscence* de Bossuet ; les *Contes et Romans* de Voltaire, les *Lettres Persanes*, *Paul et Virginie*, *Atala et René*, *Adolphe*, les poésies d'Alfred de Vigny, *Le Rouge et le Noir*, le *Théâtre de Clara Gazul* et les *Nouvelles* de Mérimée, les *Fleurs du Mal*, montrent que l'activité des éditeurs s'étend à tous les siècles. Encore le chantier est-il en plein travail ; et beaucoup d'œuvres, qui continueront à paraître à une belle cadence, sont-elles en excellentes mains. Nous ne pouvons nommer tous ceux qui ont contribué déjà à cette grande œuvre, tous ceux qui y contribueront demain ; qu'il nous soit permis de les féliciter de bâtir ainsi, dans notre république des lettres, un édifice solide et harmonieux.

---

# Les rythmes de timbres dans la poésie grecque

par PIUS SERVIEN

---

*Une méthode d'analyse : les cinq rythmiques possibles.* — Une méthode valable, c'est une méthode qui peut resservir indéfiniment.

Pour analyser le rythme sonore, nous sommes toujours partis de l'analyse complète de l'élément qui l'engendre, la syllabe : unité sonore douée d'intensité, de durée, de timbre et de hauteur. De là cinq rythmiques (1) théoriquement possibles :

1) Une rythmique arithmétique, fondée sur le nombre des syllabes. Par exemple les retours de ces groupes de douze syllabes que sont les alexandrins. 2) Une rythmique des hauteurs : par exemple les retours, en musique, d'un certain contour mélodique. 3) Une rythmique prosodique, ou des durées, c'est-à-dire des retours de syllabes longues parmi les brèves, comme on en voit en poésie grecque. 4) Une rythmique des intensités, c'est-à-dire des retours de syllabes accentuées, parmi les autres. Ainsi nous en avons montré l'existence dans la prose française, où il est nécessaire de l'apercevoir pour s'expliquer les rythmes de Rousseau, Chateaubriand, etc. (qui sont d'un autre type que les rythmes arithmétiques de Joubert, Beaumarchais, etc.). 5) Enfin, une rythmique des timbres : à celle-ci appartiennent, par exemple, le retour des mêmes timbres au bout des vers, c'est-à-dire les rimes et les assonances ; les allitérations, etc.

Et avec ceci on a fini, il n'y a plus rien d'autre à rechercher en

(1) V. notre *Essai sur les rythmes toniques du français*, chap. Analyse d'une résultante (Presses universitaires de France).

fait de rythmes sonores. (Naturellement la réalité est constamment un mélange de plusieurs de ces rythmes.) Essayée au français, à la musique, cette analyse a toujours permis de trouver quelque chose. Essayons-la au grec.

*Application au grec de la méthode précédente.* — Cette méthode permet de vérifier si l'on n'a rien négligé de fondamental. Des rythmiques précédentes, certaines peuvent manquer, dans certain domaine particulier du rythme. En français, par exemple, où la hauteur des syllabes dans une phrase donnée, semble tout indéterminée et variable d'une personne à une autre, il est naturel qu'on n'ait pas à s'occuper de la rythmique correspondante. De même, en grec, il est naturel qu'on n'ait pas à s'occuper de la rythmique des intensités.

Par contre, il est des rythmiques dont on voit aussitôt qu'il est étrange qu'on ne s'occupe pas. Par exemple, l'analyse précédente montrait aussitôt qu'il fallait, en français, prévoir des rythmes fondés sur les retours des syllabes accentuées parmi les autres.

L'analyse précédente, appliquée au grec, entraîne une prévision du même genre. *Où est, en grec, la rythmique des timbres ?*

Faisons en effet le compte. Rythmes de longues et de brèves ? Ce sont ceux dont on s'occupe. Rythmes arithmétiques ? à la différence des rythmes épiques ou élégiaques, la définition de certains rythmes de la lyrique éolienne (saphiques, alcaïques) est à la fois prosodique et arithmétique. Un nom arithmétique tel que hendécasyllabes rappelle que les métriciens anciens se sont placés aussi à ce point de vue. C'est également la considération, et des rythmes prosodiques, et des rythmes arithmétiques, qui a permis à M. A. Meillet de comparer rythmes grecs et rythmes védiques (1). Il n'y a pas à s'occuper des rythmes des intensités. Mais les rythmes des hauteurs ? Mais les rythmes des timbres ? Nous ne nous occuperons ici que des seconds.

*Trois types de rythmes de timbres.* — Pour préciser notre recherche, nous allons commencer par distinguer trois types de rythmes de timbres ; en prenant d'abord le latin pour exemple, où nous pouvons les reconnaître tous. On n'en déduira pas aussitôt que tous ces rythmes, s'ils existent dans une poésie qui est le

(1) A. Meillet: *Origine indo-européenne des mètres grecs* (Presses universitaires de France); et aussi *Aperçu d'une histoire de la langue grecque*, ch. iv (Hachette).

reflet de la poésie grecque, existeront nécessairement en grec. Les rythmes de timbres représentent souvent, en latin, la zone rythmique indigène : chez les premiers poètes romains, sous les rythmes prosodiques empruntés au grec, on voit couler abondamment cette rivière du terroir, les rythmes de timbres.

Voici donc les trois classes, qui nous permettront de classer, à titre d'exemple, les rythmes de timbres qu'on a remarqués en latin ; et de rechercher ceux qu'on n'a pas reconnus en grec :

1) Il peut se produire des rythmes de timbres, dans une page où on ne se souciait pas du tout de timbres, mais d'autre chose. Ainsi, si j'écris la conjugaison d'un verbe, ma page contiendra des rythmes de timbres frappants ; mais qui viennent là nécessairement et sans avoir été cherchés. 2) Les rythmes de timbres peuvent servir pour peindre certains bruits. 3) Enfin, les rythmes de timbres peuvent avoir été cherchés pour eux-mêmes ; contrairement à ce qui se passe dans les deux cas précédents.

I. — *Rythmes de timbres obtenus par surcroît, alors qu'on recherchait autre chose.* — On sait que l'on trouve à foison, chez les élégiaques, des espèces de rimes : Voici par exemple, de Tibulle, trois pentamètres successifs (II, I) :

... significet placidos / nuntia fibra deos ?  
 ... consulis et Chio / solvite vincla cado.  
 ... est rubor, errantes / et male ferre pedes.

Ce type de rythmes ne semble guère être recherché pour lui-même. La plupart du temps, il semble résulter seulement du fait que des mots de fonction ou d'importance analogue, sont placés de préférence aux places d'importance analogue ; et d'autre part la conjugaison ou la déclinaison veut que, très souvent, de tels mots riment entre eux.

Cette recherche concernant essentiellement la place des mots et non les rythmes, que l'on constate dans la poésie-reflet, se retrouve aussi bien dans l'original. En voici un exemple de Callimaque (Anth., V, 23) :

κοιμᾶσθαι ψυχροῖς / τοῖσδε παρὰ προθύροις,

ou, si l'on préfère un maître encore plus immédiat des Romains, on se reportera à telle épigramme du familier de Cicéron, Philodème de Gadara, rimée tout entière dans ses pentamètres (*ibid.*, 132). Voici le dernier (mais est-ce pour finir sur une rime « riche » que l'Éthiopienne Andromède y devient Indienne ?) :

·καὶ Περσεύς Ἰνδιῆς / ἠράσατ' Ἀνδρομέδης.

Rien de plus commun que ces rencontres sonores, dont nous avons donné des exemples seulement pour mémoire. Les vrais rythmes de timbres ne sont pas là. Ils ne sont ici que du superflu obtenu alors qu'on recherchait autre chose. Si le pentamètre forme comme deux petits vers qui riment entre eux, c'est parce qu'on a cherché à les terminer, par exemple, l'un par un substantif, l'autre par l'adjectif correspondant. Souvent de tels mots riment entre eux, d'où les rimes constatées ; mais ils peuvent aussi bien ne pas rimer, on ne les en trouve pas moins placés dans le vers de la même façon ; ce qui prouve que les rimes n'étaient guère cherchées directement (sauf certains cas curieux comme Ἰνδῆς). Tout ceci est d'ailleurs bien connu.

De même, lorsque les sophistes recherchent certains cliquetis de mots et d'idées, c'est par un même mécanisme que peuvent résulter, sans qu'on les ait cherchés directement, des cliquetis de rythmes.

II. — *Rythmes de timbres employés pour peindre des bruits.* — Le type précédent ne correspond donc même pas à une recherche d'ordre sonore. Avec le second type des rythmes de timbres, ceux qui servent à peindre des bruits de la nature, il s'agit déjà d'une telle recherche ; mais il ne s'agit pas encore de rythmes de timbres recherchés pour eux-mêmes.

Ces rythmes aussi sont peu intéressants, en ce sens qu'il n'y a guère de langues où l'on n'ait à en prévoir l'existence. On peut avoir à signaler leur singulière rumeur dans une poésie comme la jeune poésie latine :

At tuba terribili sonitu taratantara dicit (Ennius)

Quand cette rumeur s'est adoucie en quelque

... terras turbine perflant

à la fin d'un vers virgilien, il n'y a plus guère là rien de rare. A côté de cette fuite liquide sur l'onde latine :

labitur uncta carina per aequora cana celocis (Ennius)

cette fuite liquide du vent parmi les pins de Syracuse :

Ἄδύ τι τὸ ψιθύρισμα καὶ ἃ πίτυς, αἰπόλε, τήνα  
ἃ ποτὶ ταῖς παραῖσι μελισδοταί... (Théocrite, I)

Pas plus que le type de rythmes précédents, ce type n'est apte à définir, dans la poésie romaine imitant les formes grecques, les rythmes du terroir, le côté national. Ils sont communs à tous



pays. Seule, l'exagération peut en être singulière, mais alors il se peut aussi qu'elle reflète moins les aspects rythmiques d'un poète, que les aspects de sa mesure et de son goût.

III. — *Rythmes de timbres recherchés pour eux-mêmes.* — Il en est autrement quand les rythmes cessent d'être des outils pittoresques plus ou moins habilement et discrètement maniés ; et quand on s'aperçoit que le poète les recherche pour eux-mêmes, simplement pour délecter son oreille de leurs jeux qui n'ont pas d'autre but.

Dans le tumulte de timbres qu'on a remarqué chez Plaute ou chez Ennius, on trouvera aisément des exemples permettant de se figurer ce type. En voici d'Ennius :

Rem repetunt regnumque petunt...

ou le célèbre

O Tite tate Tati tibi tanta tyranne tulisti.

On trouverait des exemples moins étranges pour nous chez Rabelais ou chez Rimbaud (1). Mais ceux-ci suffisent pour définir le type que nous considérons maintenant. Ces rencontres de sons ont été évidemment recherchées directement, elles ne résultent pas d'une autre cause. D'autre part, elles ne peignent rien ; ce n'est même pas le thème wagnérien de Titus qui frappe ainsi notre oreille. Il s'agit de rythmes de timbres cherchés pour eux-mêmes, et décelant chez le poète une sensibilité, une volupté correspondante. Ceci, certes, est du terroir ; et sous les rythmes prosodiques empruntés au grec, il s'agit bien ici, pour les Romains, d'une délectation rythmique nationale. Elle nous explique par surcroît que telle peinture du bruit de la trompette, que nous venons d'entendre, se soit trouvée d'un volume proportionné à leur sensibilité. Comme peinture au moyen de timbres, elle n'avait rien de particulièrement romain ; mais seulement comme qualité de son.

Grossiers ou subtils, voilà seulement maintenant des rythmes de timbres recherchés pour eux-mêmes. Les précédents n'étaient en somme qu'accident, ou onomatopée. C'est plutôt pour les éliminer, et ne pas être entraînés sur une fausse piste, que nous nous sommes attachés à les caractériser.

Ainsi, c'est maintenant seulement que notre problème a acquis

(1) On en trouvera des exemples notamment de Verlaine et de Rimbaud dans notre *Les deux rimes* (*Revue des Cours*, mars-mai 1927) ; ou dans *l'Es-sai*, chap. Rabelais.

toute sa netteté : Où est, en grec, la rythmique des timbres ?

Voici, en grec, une rythmique que la théorie du rythme permet de prévoir, qui semble avoir droit à l'existence et dont pourtant les traces n'apparaissent pas.

*Position rythmique et rythmes de timbres. Critère pour s'assurer de leur réalité.* — Si ces rythmes n'existent pas, ou guère, on serait conduit à une des hypothèses suivantes :

Ou bien la structure de la langue grecque s'oppose à l'existence de pareils rythmes. Ou bien la langue peut en fournir, mais alors c'est donc que le génie grec s'en détourne.

Cette dernière hypothèse semblerait, en tout état de choses, assez plausible. Les cuivres et les timbres devaient plutôt délecter une oreille perse qu'une oreille hellénique. Cependant, cela ne pourrait suffire à expliquer une éclipse totale, en grec, de pareils rythmes. On a dû en avoir essayé, fût-ce même à titre de curiosité ou d'expérience passagère. Ou plutôt, sur un fond très discret de pareils rythmes, étendu à toute la poésie grecque, on verrait bien se produire, quelque part, une de ces orgies sonores.

Mais l'autre hypothèse, celle qui concerne la structure de la langue, pourrait bien arrêter net notre recherche. En français, deux syllabes, qui ont même timbre si l'accent d'intensité les frappe toutes deux, n'ont plus même timbre si l'une est accentuée, l'autre non (1). Qu'est-ce que ça passe-t-il dans une langue comme le grec ? Toute stabilité des rythmes de timbres s'évanouirait-elle, comme font en français les rythmes des hauteurs ?

Les deux classes de rythmes de timbres dont nous avons cité des exemples en grec pourraient bien, en grec, n'être qu'une illusion et ne suffire guère à trancher la question. Par exemple, considérons une de ces « rimes » de la classe I : puisque ce rythme n'a pas été cherché directement, rien ne prouve qu'il n'y ait là purement et simplement un rythme de graphies. Nous voyons bien des mots écrits semblablement, mais ils peuvent sonner différemment (de même que, en français « mourût » et « secourût » peuvent ou non avoir même timbre).

(1) V. par ex. *Essai*, p. 22 : « On s'apercevrait du même phénomène en rendant hypermètre un vers quelconque. Les mots qui étaient à la rime ne riment plus du tout :

... qu'il mourût donc  
ou qu'un beau désespoir alors le secourût

... D'ailleurs lisons en accentuant autrement (en détachant *donc*)

qu'il mourût — donc  
ou qu'un beau désespoir alors le secourût

Les mots, cette fois, riment parfaitement ».

Il existe pourtant une forte probabilité en faveur d'une analogie, non seulement de graphies, mais aussi de timbres. C'est que ces syllabes écrites semblablement occupent en outre *la même position*. Or, il faut bien que, au moins parfois, et notamment dans des cas pareils, des syllabes écrites de même aient aussi mêmes timbres. Si en grec les timbres étaient aussi variables qu'en français les hauteurs, on ne voit pas ce qui resterait de la langue et de la possibilité de se comprendre.

Toutefois, le critère certain sera pour nous le suivant. Il faut qu'il y ait simultanément : 1° analogie de graphies ; 2° analogie de position ; 3° que l'accumulation de formes semblant avoir même timbre, qui ne peut être attribuée au hasard, soit visiblement cherchée pour elle-même ; qu'elle ne résulte pas de quelque autre cause, comme dans le cas des « rimes » du pentamètre.

Si ces trois conditions sont remplies, on ne voit pas comment on pourrait douter qu'on se trouve en présence d'authentiques rythmes de timbres.

Ceci subsiste, même en faisant abstraction de tout ce qu'on pourrait imaginer sur les rapports des timbres et des accents d'intensité. Grossièrement, on penserait bien : Une langue où l'accent d'intensité serait incertain ou inexistant, ne serait guère apte à avoir des rythmes de timbres ; réciproquement, une langue où l'on constate de pareils rythmes en abondance, trahirait par là sa structure de langue à accents d'intensité marqués. Mais si l'on creuse cela, on s'aperçoit que toute langue doit pouvoir avoir des rythmes de timbres, fussent-ils très délicats, pourvu que soit remplie la condition suivante : Que des mots ayant *parfois* mêmes timbres (ceux qu'on écrit semblablement) puissent se trouver dans la même position.

En résumé : Si les mots sont disposés suivant un certain tissu rythmique, par exemple fait de longues et de brèves (ou de retours d'accents d'intensité) ; et si aux places ayant même rôle rythmique on constate la présence de graphies analogues, il est extrêmement probable qu'il s'agit de timbres analogues. Cela est même certain, si on s'assure que la coïncidence en question a été recherchée pour elle-même.

#### *Zones du grec où l'on pourrait chercher des rythmes de timbres.*

—L'analyse précédente nous assure qu'il doit exister en grec des rythmes de timbres. Puisqu'ils sont possibles, la poésie grecque qui a essayé de toutes les richesses, doit avoir essayé aussi de celles-là.

Cependant, les rythmiciciens n'y ont guère examiné que les

rythmes de brèves et de longues. Toutes les études poursuivies depuis l'antiquité l'ont été dans le plan prosodique (et, en comptant les unités, arithmétique). Or, il n'est que l'un des plans suivant lesquels s'analyse le rythme.

Cherchons donc les rythmes de timbres. Les remarques que nous venons de faire pourraient nous fournir quelques indications.

Puisqu'on ne les a guère remarqués, c'est qu'ils doivent être, ou bien très discrètement répandus partout ; ou, s'ils se concentrent en certains points, de tels points doivent être plutôt rares. La première hypothèse reste probable en tout état de cause ; nous allons ici nous attacher à la seconde. Y a-t-il un coin de la poésie grecque, où l'on ait employé avec insistance les rythmes de timbres, en les recherchant volontairement pour eux-mêmes ?

S'il y a une telle zone, il est peu probable que ce soit une de celles où les Romains ont puisé, si on les y voit omettre ce type de rythmes pour lesquels ils avaient précisément un faible.

Considérons un genre de rythmes absent chez les Romains ; un genre de rythmes ayant réuni toutes les richesses sonores, essayé de toutes ; un genre de rythmes n'ayant guère fourni de types repris ensuite par tout le monde, mais une floraison d'initiatives musicales ; un genre de rythmes qui soit encore pour les métriques un fourré impénétrable, et alors il serait plausible que des rythmes de timbres très nets leur eussent échappé aussi.

*Un exemple de Pindare.* — On est alors naturellement attiré d'abord par la lyrique dorienne ; et on songe surtout à cette mystérieuse troisième Olympique de Pindare où il débute par ces paroles, fermées aux commentateurs.

La muse se tenait près de moi pendant que je découvrais une façon au neuf éclat d'harmoniser à la cadence dorienne le chant, splendeur de la fête.

Ce qu'il exprime aussi de la façon suivante :

unir d'une manière particulièrement appropriée la lyre aux résonnances diverses, le cri des flûtes — et la disposition des mots.

On fera attention à la musique obscure de ces paroles obscures (1) :

(1) Pour l'analyse prosodique de cette Olympique si remarquable, se reporter à notre *Les rythmes comme introduction physique à l'esthétique* (Boivin et C<sup>ie</sup>). A titre de vue sommaire (et en pensant au sens propre de

Strophe I (les vers vont d'une syllabe indifférente à la suivante; et, pour mettre en évidence les analogies de position, nous écrivons chaque vers sur plusieurs lignes, formées chacune d'une ou plusieurs brèves, suivies d'une ou plusieurs longues. Ainsi, toute longue précédant une brève sera placée en fin de ligne).

1 -	uu-	Τυν-	δαρίδαις	
	uu---		τε φιλοζείνοις	
	u---		ἀδείν καλλι-	
	uu-		πλοκάμω	
	uu <u>υ</u>		θ' Ἐλένη	
2--	uu-	κλεινάν	Ἀκράγαν-	...αν ...αν
	uu---		τα γεραίρων εὐ-	
	u <u>υ</u>		χαμαι,	
3--	uu-	θήρω-	νος Ὀλυμ-	..... υμ
	uu---		πιονίκην ὕμ-	..... υμ
	u---		νον ὀρθώσας,	(ο. ο. ω. α)
	uu-		ἀκαμαν-	α. α. αν
	uu <u>υ</u>		τοπόδων	ο. ο. ων
4--	u---	ἔππων	ἄωτον. Μοῖ-	αωτο. μοι
	u---		σα δ' οὕτω ποι	α, ουτο .οι
	u---		παρέστα μοι	α. ε. τα μοι
	uu-		νεοσί-	εοσι
	uu---		γαλον εὐρόντι	ευ. οντι
	u <u>υ</u>		τρόπον	
5 -	u---	Δω-	ρίω φωνάν	... ω. αν
	u---		ἐναρμόξαι	... ο. αι
	u- <u>υ</u>		πεδίλω	

On remarquera comment les timbres, d'abord pâles, s'accumulent en rythmes très nets pour devenir, au moment même où Pindare prononce les mystérieuses paroles, une sorte de petite chanson la plus rimée, assonancée, allitérée qu'on puisse entendre. Considérons notamment les vers 3 et 4; on voit que toutes

πέδιλον) cette n. p. 179 : « Tout se passe comme si un chœur de danse évoluait dans une certaine direction, puis revenait en posant les pas sur ses traces précédentes. (Un chœur qui danserait ainsi une des strophes de la troisième Olympique se trouverait même revenu chaque fois, en finissant la strophe, à la position exacte qu'il occupait en commençant.) » Sur cette question, se reporter aussi aux suggestives remarques de M. Lionel Landry, p. 315-320 du *Journal de Psychologie*, mars-avril 1931.

les longues précédant des brèves forment aussi entre elles un système de « rimes ».

Le critère exigé plus haut est donc satisfait, et nous sommes en présence d'authentiques rythmes de timbres. Cette accumulation de graphies analogues pouvant indiquer des timbres analogues est ici trop marquée pour être l'effet du hasard ; et d'autre part nulle autre cause ne l'explique, qu'une recherche directe. Et comme nous constatons la présence de graphies analogues, en position métrique analogue : il s'agit donc bien de timbres analogues, recherchés pour eux-mêmes.

Cette idée se trouve confirmée, et l'hypothèse du hasard tout à fait rejetée, si l'on considère la strophe suivante. On verra s'y répéter le même phénomène, en correspondance parfaite avec ce qui se passait dans la strophe I.

1.	ἀγλαόκωμον·	ἐπεὶ	χαίταισι	μὲν	ζευχθέντες	ἔπι	στέφανοι	
2--	uu-	πράσσον-	τί	με	τοῦ-	τι	με	του
	uu---				το-θεόδμητον	θε.	μη	τον
	u				χρέος,			
3--	uu-	φόρμιγ	γά	τε	ποι-	...	οι	
	uu---		κίλ	γαρυ	καί	...	αι	
	u---		βοᾶν	αὐλῶν		...	ων	
	uu-			ἐπέων		ε.	ε.	ων
	uu			τε	θέσιν	ε.	ε.	ιν
4--	u---	Αἰνη-	σιδά	μου	παι-	ι.	αμου.	αι
	u---		δι	συμμεῖ	ζαι	ι.	υμμεῖ	ζαι
	u---		πρεπόν	τως,	ᾶ	...	σα	ys-
	uu-			τε	Πῖσα	...	ει.ισα	es
	uu---		με	γεγωνεῖν	τάς	...	ει.ας	
	u			ἄπο				au
5.	θεόμοροι	νίσοντ'	ἐπ'	ἀνθρώπους	ἀοίδαί,			te.

Voici donc, en association avec les rythmes de longues et de brèves, des rythmes de timbres très nets (1). Ils sont marqués le plus fort (avec une insistance telle, qu'elle peut produire un effet opulent si elle ne dure pas trop longtemps, mais n'aurait

(1) Signalons que des recherches telles que la précédente se font pratiquement avec la plus grande facilité, en opérant par substitution du concret rythmique (voir *Les rythmes...* déjà cité, chap. Structure numérique des faits esthétiques). Par surcroît se trouveraient résolues certaines questions concernant les rapports de la triade grecque et de la mémoire. Nous y reviendrons.

que la valeur des rimes batelées et autres — qu'on serappelle les grands rhétoriciens — si ce jeu était trop prolongé) — ces rythmes atteignent donc leur sommet précisément au moment où le poète se loue d'une trouvaille nouvelle.

Pindare aime « devant l'édifice.. dresser des colonnes d'or ». Il aime « donner, à l'œuvre qui s'élève, une façade qui brille au loin ». Souvenons-nous de la VI<sup>e</sup> Olympique :

Χρυσέας ὑποστάσαντες εὐτειχεῖ προθύρω θαλάμου  
κίονας, ὡς ὅτε θαητὸν μέγαρον  
πάξομεν ἄρχομένου δ' ἔργου πρόσωπον  
χρῆ θέμεν τηλαυγές.

Supposons qu'il ait découvert, comme façade qui brille au loin, une nouvelle architecture de sons ; qu'il ait su dresser, devant l'édifice, des colonnes d'or d'un neuf éclat : une nouvelle façon d'associer la parole du chant (φωνήν) avec la danse-prosodie (Δωρίῳ πεδίλῳ) de son poème musical (1). Un poète, à moins de forger des termes techniques permis au seul rythmicien, eût-il pu nous exprimer sa trouvaille avec d'autres paroles et plus précises qu'il ne le fait ?

*Rythme de timbres et critique des textes.* — Le texte que nous venons de donner pour ces deux strophes, est celui adopté par M. A. Puech pour la collection Budé. Nous nous en sommes écarté sur un point d'ailleurs insignifiant. Str. I, v. 2, les manuscrits B et C donnent θεόδητον, contre θεόδητων qui est la leçon de A, D, E. C'est le dorisme θεόδητων que l'on y préfère. La rythmique des timbres ferait préférer la leçon de B et C, θεόδητον, qui reprend de plus près les timbres correspondants τι με του.

Dans ce petit exemple, sans la rythmique des timbres on n'aurait pas la plus légère raison de préférer une leçon à une autre. (Pour les dialectes, les manuscrits sont peu sûrs : un dorisme de plus, « cela fait bien » dans une ode. D'ailleurs désaccord, ici, de A et B, types respectivement de la recension Ambrosienne et de la Vaticane : même l'éditeur lachmannien perd son fil l'Ariane, si ténu soit-il.)

En de tels cas, peut-être plus encore que les remarques de rythmique prosodique, les remarques de rythmique des timbres pourraient aider la critique des textes. En effet, dans cette dernière, les mots sont engagés d'une façon, pourrait-on dire, encore

(1) C'est le même jeu, sur des timbres semblables par position, que dans telle chanson de jazz : *I want | to be | happy | but I | can't be | happy | if you | are not | happy too*

plus charnelle ; et non seulement par ce caractère assez abstrait d'être un schéma de brèves et de longues.

*Conclusion.* — D'avoir cherché un échantillon prouvant l'existence de ces rythmes de timbres proprement dits, les rythmes de timbres recherchés pour eux-mêmes, — nous est révélée dans un début d'ode l'union particulièrement appropriée du cri des flûtes, du pas, et de la disposition des mots. Cela donne une force remarquable aux cadences initiales de l'ode, lance le rythme en quelque sorte ; et n'est pas sans quelque parenté avec la puissance rythmique où atteint parfois le moderne jazz. Pour des effets de masse, destinés à briller au loin, souligner ainsi les premières structures a une valeur certaine. Toutefois, trop prolonger le jeu serait plus barbare qu'hellène. Mais, jetée là où il faut, cette exubérance sonore, cette trouvaille rythmique est un des procédés les plus colorés que Pindare ait employés pour donner à ses débuts d'ode la splendeur désirée.

D'autre part, cet exemple nous confirmerait la proposition que la théorie du rythme suggère : si l'on étudie le rythme grec, là où il coule de source, seulement du point de vue des longues et des brèves, on n'étudie pas la rythmique grecque, mais seulement la rythmique prosodique grecque. Simple composante, justement distinguée par l'analyse ; mais qui n'est pas tout le rythme du grec, comme les octosyllabes et les alexandrins ne sont pas tout le rythme du français.

---

*Le Gérant : JEAN MARNAIS.*



---

REVUE BIMENSUELLE  
DES  
COURS ET CONFÉRENCES

DIRECTEUR : M. FORTUNAT STROWSKI,  
*Membre de l'Institut,*  
*Professeur à la Sorbonne.*

---

---

Essai d'une classification des intuitions  
atomistiques

par Gaston BACHELARD,  
*Professeur à l'Université de Dijon.*

---

I

INTRODUCTION

**La complexité fondamentale de l'Atomistique.**

I

C'est l'infortune de toutes les grandes doctrines qu'en évoluant elles se contredisent et qu'elles ne puissent s'enrichir sans perdre leur pureté et leur lumière originelles. Les définitions qui sont à leur base s'obscurcissent dans une application répétée. Les mots eux-mêmes quittent leur racine ; l'usage en ternit l'étymologie. Si la convention que ces mots désignaient primitivement est heureuse, elle ne tarde pas à devenir une règle. Autrement dit, le sens restreint, s'il est assez précis pour éclairer une notion réellement utile, appelle, par l'usage même, le sens large. Qu'une notion arrive ainsi, en élargissant son extension, à contredire étymologiquement le terme qui la représente, cela ne saurait donc être une objection décisive contre cette notion. Ce serait plutôt

un signe qu'elle est sortie du domaine des simples définitions de mots pour devenir un véritable catégorème.

M. Brunschvicg (1) montre que, déjà, de Démocrite à Lucrèce, une contradiction s'est installée dans l'hypothèse atomique et que deux grandes doctrines, réunies sous le même signe, mais d'aspirations et de *destins* divers, vont de conserve jusqu'aux âges scientifiques. L'atomisme aurait ainsi assimilé son contraire dès le premier effort d'extension. Il serait passé très rapidement du sens réaliste au sens catégorématique. L'atome pris d'abord comme un objet dans une intuition aurait fourni à la pensée l'occasion d'une méthode discursive pour une étude analytique du phénomène. Tout un monde mêlé d'images et de raisons seraient donc déjà en puissance dans les premières doctrines de l'atomisme. Cette apparence mêlée persistera naturellement quand l'évolution philosophique viendra enrichir les doctrines.

Dans ces conditions, il est peut-être bon de procéder à une analyse, et même à un démembrement, pour bien isoler les éléments disparates des doctrines qui, sous un même nom, cachent des pensées si diverses. Notre but a été de préparer cette analyse et de fournir aux étudiants des moyens ou des prétextes pour classer leurs idées. Sans doute notre travail ne saurait détourner l'esprit de cette compagnie avec les systèmes individuels qui permet d'en comprendre l'unité. Si nos analyses ont un sens, elles ne feront que faciliter la compréhension et surtout la comparaison des doctrines. Quelques éléments clairement détachés peuvent en effet servir de centre d'examen. Toute triangulation réclame des points fixes et bien visibles. Si les éléments que nous isolons correspondent à des faits saillants, la triangulation que nous proposons pourra fournir un plan pour la description minutieuse des systèmes.

Voici d'ailleurs tout de suite un trait qui peut aider à rapprocher les chapitres épars de ce petit livre. Ce trait montrera que nous hésiterions nous-même à opposer définitivement les doctrines que nous séparons : Il nous semble en effet que les deux directions dégagées par M. Brunschvicg dans les explications primitives par l'atome sont si exactement inverses qu'elles indiquent plus que des lignes d'analyses mais vraiment un mouvement épistémologique de va-et-vient, également clair et fécond. Autrement dit, l'antisymétrie des doctrines est si parfaite qu'elle

(1) Brunschvicg. *L'expérience humaine et la Causalité physique*, p. 381.

témoigne d'une certaine solidarité dans les solutions plutôt que d'une hétérogénéité des objets de la recherche. En effet, deux systèmes de pensées qui retrouvent les mêmes éléments, dans la même relation, dans le même ordre général, mais seulement en sens inverse, sont au fond réductibles à une forme unique. Ces deux systèmes suivent en somme les mouvements parallèles mais inverses de l'analyse et de la synthèse. Ils sont plutôt complémentaires qu'opposés. Ils se vérifient l'un par l'autre et c'est en vain qu'on voudrait en détruire la solidarité, se livrer à l'un en se délivrant de l'autre.

Dans le domaine de l'atomistique, l'analyse et la synthèse ont une signification si précise, si matérielle, si générale qu'il sera peut-être bon d'insister sur l'allure de preuve réciproque que prennent l'un à l'égard de l'autre ces deux types de pensée, ces deux types d'explication, ces deux types d'expérience.

Une des pensées dominantes de cet ouvrage sera de montrer qu'on cherche effectivement l'atome quand on analyse le phénomène, mais qu'en même temps on ne justifie l'atomisme que dans la synthèse, en indiquant comment l'on peut concevoir une *composition*. La preuve par un élément ultime doué d'une réalité évidente, par un atome qu'au terme d'une analyse on tiendrait au bout du doigt et qui répondrait par sa réalité seule à toutes les questions serait définitive. On aurait là une espèce d'analyse absolue qui échapperait à la réciprocité. Cette méthode aurait achevé la substitution des « comment » aux « pourquoi ». Et cependant on aurait ainsi oublié une question, dernier refuge du « pourquoi » invincible : en effet, qui nous donnera la raison de la *composition* ? En méditant le problème, nous nous apercevrons que la raison qui entraîne la simple composition de deux atomes ne peut résider entièrement dans la *nature* de chacun des deux atomes. Nous sommes alors en face de deux conclusions également nécessaires et cependant divergentes : d'une part, si l'élément composant pouvait accueillir tous les caractères du composé, on serait amené à conclure qu'en réalité il n'y a pas composition. C'est donc une explication toute verbale que celle qui part d'un atome trop riche. D'autre part, il est bien certain que les compositions les plus lâches, les plus simples, comme par exemple la juxtaposition ou le mélange, participent pour le moins à la puissance informatrice de l'espace. On voit bien dans ce cas que l'atome ne se suffit pas à soi-même, qu'on est obligé de lui attribuer un *en dehors* et que ses relations avec l'extérieur constituent une espèce de réalité de second ordre qui vient tôt ou tard enrichir des atomes qu'on avait cru pouvoir postuler d'une pauvreté extrême. Ainsi,

comme nous en aurons maints exemples, ou bien l'atome est trop riche et le problème — pourtant réel — de la composition n'a pas de sens ; ou bien l'atome est trop pauvre et la composition est incompréhensible.

Il est donc inutile de chercher une analyse absolue. Il faudra toujours juger l'analyse par la synthèse qu'elle favorise. De même une synthèse ne sera comprise comme telle que grâce à une analyse antécédente. C'est en unissant l'analyse et la synthèse que nous donnons à ces deux modes de pensée toute leur valeur.

Si donc nous avons la chance de trouver sur un problème précis une réciprocité d'allures aussi exactement complémentaires que celle que remarque M. Brunschvicg au centre de l'explication atomistique, nous avons quelque assurance de tenir un rythme d'explication valable, à condition d'en réunir les deux aspects. Nous tenons une filiation de pensées à la fois correcte et objective. *L'objet* n'est pas dans une direction plutôt que dans l'autre ou, pour mieux dire, l'objectivation ne se fera pas plutôt par analyse que par synthèse, car l'objectivation est produite par la germination correcte et claire de l'analyse et de la synthèse. La parfaite réversibilité d'une telle explication concilie les valeurs logiques et les valeurs empiriques de la connaissance ; elle représente, au sein de la connaissance expérimentale, le maximum d'homogénéité.

Naturellement cette homogénéité est peu apparente dans les doctrines de l'Antiquité et il est bien certain que M. Brunschvicg pouvait noter, entre Démocrite et Lucrèce, la divergence que manifestent des pensées simples dès qu'elles diffèrent. Avec les réserves que nous avons faites, ces deux premières formes de l'atomisme peuvent donc nous servir de signes pour classer de prime abord les aspects de notre problème. Nous allons caractériser d'un peu plus près ces deux *directions épistémologiques*.

## II

Quelle est d'abord la direction de l'explication démocritéenne ? Et en premier lieu, quel en est le point de départ ?

Dans cette doctrine, on commence par rompre franchement avec les qualités du phénomène et l'on attribue aux corpuscules élémentaires, qui devront déterminer l'explication, des caractères entièrement hétéroclites et même opposés aux caractères apparents dans le phénomène. C'est ainsi que l'atome recevra les propriétés *parfaites* : dureté, immutabilité, éternité, aptitude

à la forme géométrique et à la symétrie. Ainsi, prise dans son essence, la pensée de l'atomisme primitif nous semble d'une véritable audace théorique. Elle ne craint pas de s'écarter de l'expérience pour imposer une vue *rationnelle* à la réalité.

On a dit souvent que l'école de Démocrite était inspirée par un véritable esprit scientifique. Cela ne suffit pourtant pas à caractériser cette école, car l'esprit scientifique est pour le moins double suivant qu'il accentue le côté théorique ou le côté expérimental de la connaissance. C'est plutôt dans le premier sens que nous semblent se diriger les premiers atomistes grecs. Toutefois, ils ne s'en doutent pas, ils croient observer mais déjà ils raisonnent. Aussi notre jugement d'ensemble est conciliable avec le jugement historique de M. Bréhier qui rappelle la vie des voyages et d'observations de Leucippe et de Démocrite. Dès lors quand nous aurons à chercher jusque dans la pensée moderne le destin de l'intuition démocritéenne, c'est un atomisme clairement et économiquement construit que nous devons envisager. Dans cette ligne d'évolution, nous verrons se constituer une véritable axiomatique de l'atome ; autrement dit, nous nous rendons compte que l'atomistique saisie dans cette voie n'est, à certains égards, rien d'autre que le *corps* des postulats indispensable à l'explication géométrique et mécanique du phénomène. C'est au point que nous pourrions dire, dans une de nos conclusions, que l'atome réifie les conditions suffisantes, sinon nécessaires, de la construction théorique du phénomène.

Certes, le point de vue où se placent les partisans de Démocrite n'a pas une unité aussi nette que nous le marquons en schématisant à l'extrême leur pensée souvent mêlée. Nous n'ignorons pas, en particulier, qu'on est fondé à retenir plus communément le caractère expérimental de leur épistémologie surtout quand on l'oppose à la métaphysique des écoles adverses ; mais, à notre avis, la partie expérimentale de la doctrine est, rationnellement parlant, une partie faible car elle apparaît entièrement hétéroclite au corps de l'explication générale. C'est dans la proportion où la construction s'inspire du phénomène qu'elle s'adapte mal aux caractères atomiques postulés. On voudrait que cette construction retrouvât le phénomène sans le chercher, en suivant l'essor d'une véritable mathématique. Si elle se fût développée par pure logique, en suivant la propre valeur de combinaison rationnelle des éléments postulés, elle eût peut-être manqué sa synthèse, expérimentalement parlant ; mais elle eût été du moins une synthèse intrinsèquement correcte. Au surplus, les circonstances de l'échec auraient peut-être conduit à rectifier le point

de départ. Au contraire, comme un pragmatisme latent infléchit sans cesse le développement logique, on ne voit pas apparaître dans la science physique antique les conditions d'une saine vérification. Finalement, l'analyse qui prétend fixer les caractères de l'atome et la synthèse qui prétend construire le phénomène sont décousues ; elles ne se rejoignent pas ; elles ne se vérifient donc pas. Autant dire que l'effort expérimental et l'effort théorique de la doctrine obéissent à deux impulsions étrangères et qu'avec Démocrite, l'esprit scientifique n'a pas su encore rapprocher les deux courants qui trouvent, à leur convergence, l'unité du phénomène avec la certitude rationnelle.

Essayons maintenant de dégager, dans l'explication épicurienne, le caractère qui pourra nous donner un nouveau signe pour le classement de toute une catégorie de doctrines atomistiques.

Ce caractère dominant c'est que loin de rompre dès ses pensées préliminaires avec l'expérience commune, la doctrine d'Epicure prend volontiers, au phénomène d'ensemble, des propriétés toutes faites pour les transporter à l'élément d'explication. Certes, ainsi que nous venons de le remarquer, Démocrite, comme tous les positivistes, n'est pas arrivé à exorciser la finalité de l'explication ; mais il a fait du moins un grand effort pour la cacher, pour la réduire, et, dans son système, alors même qu'on se guide sur les caractères phénoménaux, on prétend les construire. Au contraire, chez Lucrèce, on explicite le caractère phénoménal au niveau même du domaine des postulats choisis pour l'explication. M. Brunschvicg en apporte la preuve sur un cas privilégié. La liberté, c'est certainement ce qu'il y a de plus difficile à construire (1). Comme les développements démocritéens n'y parviendront pas, on sera amené dans la doctrine démocritéenne stricte à affirmer un déterminisme. Il est bon de remarquer que le déterminisme se présente là comme une hypothèse ; aucune expérience ne le prouve, et même aucune expérience ne l'indique. Au contraire, les doctrines épicuriennes accordent une véritable liberté aux atomes avec la supposition de la déviation sans cause, du *cïnamen* qui ne réclame aucune explication puisqu'on l'attribue directement à l'atome. L'atome enferme alors dans son inté-

(1) Il est peut-être inconcevable qu'on la construise, qu'on la déduise, ou même qu'on la prouve autrement qu'en l'éprouvant. Elle contredit toute coordination. « Nulle part l'idole de l'explication n'a fait surgir plus d'apories insolubles que dans les questions relatives à la liberté. » (Jankélévitch.) *Revue de métaphysique et de morale*, décembre 1928, p. 457.

rieur toutes les propriétés extérieures de la liberté. On conçoit combien il sera facile d'insérer, dans un monde au déterminisme ainsi relâché, la liberté humaine avec toutes ses caractéristiques, tout son devenir, ses impulsions de tout ordre. Mais une telle déduction fait immédiatement figure de cercle vicieux puisqu'on se borne à retrouver ce qu'on avait postulé.

Ainsi, sur ce problème précis du rôle et de la place de la liberté dans la synthèse du phénomène, on saisit l'opposition des deux ordres de doctrines qui prennent naissance avec Démocrite et avec Lucrèce. Dans un système, la solution est impossible ; dans l'autre, elle est pour ainsi dire trop facile. Pour caractériser cette opposition en remontant à l'essence même des méthodes générales auxquelles nous faisons allusion un peu plus haut, on peut remarquer que dans les doctrines d'inspiration démocritéenne, il y a échec à la synthèse ; au contraire, dans les doctrines qui relèvent de Lucrèce, il n'y a vraiment pas de mouvement épistémologique en profondeur, pas d'analyse réelle. Dans les deux cas, on est bien loin d'avoir associé, en vue d'une vérification mutuelle, une analyse et une synthèse, puisqu'on demeure, de toute évidence, dans le plan même de l'hypothèse initiale.

Enfin une autre conclusion découle de ce premier classement grossier : c'est la pensée de Démocrite qui nous paraît, tout en étant la plus savante, emprunter le moins d'éléments à la réalité. Elle sera toujours plus ou moins solidaire d'une philosophie idéaliste. Au contraire, c'est la doctrine de Lucrèce, moins sévère et moins soigneuse dans le choix de ses bases, qui nous paraît plus proche du phénomène et finalement plus réaliste.

### III

Dès lors, peut-être avions-nous raison d'affirmer qu'un des systèmes ne continue pas l'autre et qu'avec Lucrèce, l'atomisme est repris, repensé à partir de sa base et pour de tout autres fins. Cette puissance d'originalité et de renouvellement, qu'une identité dans la dénomination pourrait masquer, persiste d'ailleurs dans les écoles atomistiques plus récentes. Si notre dessein était de retracer le développement historique des doctrines atomistiques — tâche vraiment inutile après l'admirable ouvrage de Lasswitz — nous serions amené à signaler souvent la même disparité des méthodes, le même aspect morcelé des conclusions. Il est peut-être, dans la philosophie, peu d'exemples aussi nets de l'indépendance et de la solitude des doctrines que dans le développe-

ment de l'atomistique. Actuellement, les savants sont nombreux qui refusent d'associer à l'atomisme scientifique moderne les philosophies de Démocrite et de Lucrèce. Nous oserions aller plus loin : les doctrines de l'atomisme antique ne nous paraissent pas avoir propagé une influence réelle dans les temps modernes ; elles n'ont vraiment pas inspiré les théories des Gassendi, Huyghens, Boyle, pas davantage les recherches de Dalton. En effet, nous ne pouvons pas mettre, au compte d'un véritable enseignement, l'intuition, en somme immédiate, qui livre à chacun de nous les traits fondamentaux de la conception atomique. Pour l'atomisme rien de semblable à ces influences qui traversent les siècles et qui, tantôt sourdes, tantôt évidentes, portent le platonisme, le cartésianisme, le panthéisme au sein même des doctrines les plus diverses, fécondent une pensée, apparentent les systèmes. Par exemple, quand Bacon cite Démocrite, c'est au fond pour lui faire le simple hommage du *mot* atome. Tout au plus, il prend le philosophe grec pour le maître d'une aversion déclarée et méthodique de la métaphysique. Cela ne devrait pas suffire à proposer Démocrite comme le premier adepte de l'esprit expérimental et positif. Toutefois, cette opposition à l'esprit métaphysique — quelque obscure et même inexacte qu'elle apparaisse dès qu'on l'examine d'un peu près — revient à référer l'atomisme à la seule expérience. Et ce recours à l'expérience, qui peut donner à la doctrine une garantie de permanence, va nous expliquer du même coup que cette doctrine se propage sans qu'on doive cependant parler d'influence de penseur à penseur.

En effet, une fois que l'intuition a pris son point de départ dans l'expérience, cette intuition peut se développer en se livrant à la propre force de l'expérience. Si même on ajoute qu'elle *doit* se développer ainsi, c'est-à-dire que le premier soin doit être d'écarter les suggestions de l'école pour regarder le fait avec des yeux frais, on comprendra que l'atomisme se présente presque toujours dans l'histoire de la philosophie comme une réaction contre l'histoire, comme l'affirmation d'un droit à traiter le problème du réel dans une expérience directe.

Cependant ces prétentions scientifiques tournent court et les siècles passent sans qu'elles puissent se constituer en une méthode générale. D'ailleurs, l'esprit métaphysique n'abandonne pas, par simple déclaration, les doctrines atomistiques, et à propos du concept très précis d'atome, les idées les plus diverses — les plus personnelles aussi — se lient dans des constructions évidemment arbitraires. Est-il corps de doctrines plus mêlé que l'atomisme pris dans son ensemble ? Ne va-t-il pas du matérialisme



au monadisme ? De l'unité matérielle dans un monisme de la qualité à peine différenciée par les caractères spaciaux, à la plus prodigieuse diversité phénoménale ? Comment résoudre l'apparente contradiction entre la simplicité et l'uniformité du point de départ et la complexité des développements ? Il suffira peut-être de remarquer d'une part que ce qui se transmet, c'est un mot et une invitation à l'expérience, raison de stabilité et de conformisme, et d'autre part, que ce qui se développe, c'est une philosophie comme les autres où l'intuition individuelle pose le sceau de sa fantaisie.

D'ailleurs cette philosophie atomistique jouit d'une dialectique si claire qu'à toutes les époques on voit réapparaître à peu près invariablement la même dualité, les mêmes divisions entre les diverses manières de concevoir l'atome. Renouvier signalait que les philosophies antésocratiques se partagent « en autant de doctrines qu'il est possible de poser de principes généraux et contraires pour expliquer la nature et la cause des êtres » (1).

C'est encore plus vrai des doctrines atomistiques. On peut donc espérer trouver une classification claire, sinon rationnelle, malgré la diversité historique des doctrines.

#### IV

Une telle remarque justifie peut-être en partie la méthode d'exposition que nous avons choisie dans ces études. Comme nous le disions précédemment, notre but est de souligner les traits intuitifs des doctrines atomistiques, de montrer aussi comment une intuition devient un argument, comment enfin un argument cherche une intuition pour s'éclaircir. Il nous fallait désorganiser les systèmes pour en bien détacher les éléments. Dans ces conditions, nous prendrons donc le droit d'emprunter des exemples à des moments très différents de l'évolution philosophique. Nous mêlerons les époques plutôt que de mêler les genres. Nous écarterons aussi ce qu'il y a d'accidentel, de spécifiquement historique, dans certaines conceptions. L'histoire de la philosophie étant une histoire de la raison et de l'expérience, il n'est peut-être pas sans profit de dénombrer de temps en temps les données de la raison et de l'expérience. Si nous avons pu dégager quelques-uns de ces principes essentiels de la philosophie atomistique, et

(1) Mabileau, *Histoire de la Philosophie atomistique*, p. 52.

si nous avons donné un premier classement tout provisoire des intuitions et des arguments, le lecteur de notre livre pourra peut-être lire plus rapidement des livres plus complets et comparer plus clairement les œuvres innombrables des philosophes de l'atomisme. C'est à cette simple tâche, toute préliminaire, toute pédagogique, que nous voudrions avoir utilement travaillé.

Voici, dans ses grandes lignes, le plan de ces études. Sur la trace même de la dualité que nous avons signalée en manière d'introduction, nous avons divisé nos recherches en deux séries de chapitres.

Nous prendrons tout d'abord l'*atomisme qui s'apparente aux écoles réalistes*. C'est le plus simple, c'est le plus naïf. Nous aurons à montrer comment il s'insère dans un réalisme général. Toutefois, afin d'en aborder plus commodément l'examen, nous commencerons par présenter ce que nous croyons être la base intuitive de tout atomisme ; quand on aura isolé les moyens de connaître ou les occasions d'imaginer, on sera mieux placé pour apprécier la portée des pensées métaphysiques. Alors, on verra mieux que l'atomisme réaliste est une métaphysique comme les autres, c'est-à-dire éloignée de la vérification expérimentale.

Avant de passer aux autres écoles, nous montrerons que l'atomisme réaliste évince un problème essentiel que nous devons caractériser : c'est le problème de la composition phénoménale. Nous lui consacrerons un court chapitre.

Dans une deuxième partie de notre travail, nous examinerons ensuite, toujours dans le même esprit de libre et artificielle analyse, les divers types d'atomismes plus ou moins proches de la philosophie idéaliste. Nous distinguerons successivement :

*L'atomisme positiviste*, si adroit et si prolix dans ses restrictions qu'il trouve parfois le moyen de passer pour réaliste dans ses affirmations expérimentales, tandis qu'il est incontestablement idéaliste en ce qui concerne l'hypothèse qui le soutient tout entier ;

*L'atomisme criticiste* — propre à s'adjoindre aux thèses scientifiques les plus diverses ;

Et enfin nous aborderons aux principes de l'atomisme scientifique moderne. Sans entrer sur le terrain proprement scientifique, nous dégagerons quelques principes philosophiques qui marquent de traits tout nouveaux la pensée atomistique moderne. Nous verrons converger là les efforts de la raison et de l'expérience. Il s'agira alors de rationaliser la recherche expérimentale, d'assem-

bler des axiomes, de préparer des théorèmes, de produire les *effets* physiques prévus par la Physique mathématique. Le rôle et la place des intuitions seront bouleversés : les intuitions ne seront plus des *données* qu'on exploite et qu'on organise, mais tout simplement des *figures* par lesquelles on s'exprime. L'atomisme moderne nous apparaîtra donc comme essentiellement discursif ; il se gardera soigneusement des intuitions métaphysiques *a priori* ; il remplacera les images premières par des axiomes, ou, pour mieux dire, il n'acceptera ces images que comme des figures pour illustrer des axiomes. Dans le domaine qui nous occupe, cette *système de la supposition qui caractérise* la science moderne pourrait peut-être légitimer le nom d'*atomisme axiomatique* que nous proposerons.

Dès lors si notre travail, dans son ensemble, devait avoir un sens pour une étude des principes de la science contemporaine, il faudrait y voir une tâche de catharsis. C'est en connaissant d'une manière discursive et détaillée les intuitions métaphysiques traditionnelles qu'on pourra arrêter plus facilement l'action exagérée de ces intuitions dans un domaine où elles ne peuvent plus être que des métaphores. En face de l'infiniment petit de la matière, nous sommes en présence d'une rupture de notre expérience ; pour l'examiner, il faut rendre à la raison toute sa disponibilité. Autrement dit, la microphysique contemporaine est la science d'un monde nouveau, la métamicrophysique devra être faite, sur la base des expériences nouvelles, avec des catégories nouvelles.

(.1 suivre.)

---

# Les réactions de la vie contemporaine sur la littérature

par Fortunat STROWSKI,

*Membre de l'Institut,  
Professeur à la Sorbonne.*

---

## II

### L'Homme moderne et le sentiment de l'interdépendance universelle.

Les différentes réactions soit matérielles, soit spirituelles que la vie actuelle exerce sur l'humanité présente pour en faire sortir « l'homme moderne », sont multiples et obscures, quand on ne les regarde que dans leurs derniers effets. Mais quand on les prend à leur source, et elles ne sont pas très nombreuses ; vous allez voir quelles lumières elles projettent sur l'énigme de notre monde nouveau.

#### I

Le caractère le plus frappant peut-être de la littérature moderne, c'est à la fois *diversité et confusion*.

Le propre d'une littérature raffinée c'est de créer des genres, avec leurs règles et leurs lois. La poésie du moyen âge aboutit à une profusion de poèmes à forme fixe, c'est-à-dire de genres formels : sonnet, ballade, rondeau, virelai, chant royal, etc. Au xvii<sup>e</sup> et au xviii<sup>e</sup> siècle non seulement les cadres poétiques mais encore les grands genres étaient rigidelement arrêtés. Le théâtre sérieux se divisait en cinq actes et respectait les trois unités.

Un sermon avait son exorde, sa proposition et ses trois points. Un poème épique et un roman obéissaient à des conventions analogues. L'histoire était l'histoire, et le vers ne se confondait pas avec la prose.

C'est un grand avantage. Dans ces formes choisies pour leurs

heureuses proportions et leur beauté, il suffisait de couler une matière belle pour avoir un chef-d'œuvre. Quant au lecteur ou à l'auditeur, il y trouvait un réel soulagement : celui de somnoler ou de rêver quelques instants, celui d'être autorisé à ne pas comprendre quelques passages, sans perdre absolument le fil de l'œuvre. J'ai connu des vieilles dames assidues au sermon de vêpre. Dans la pénombre de la nef, la voix éloquente finissait par ressembler à un bercement ; il fallait céder, il fallait dormir ; mais ces dames avaient retenu la « division », en s'éveillant, elles savaient où elles en étaient ; elles se remettaient, si j'ose dire, en selle. Et elles gardaient entier leur droit à la bénédiction finale et à *l'ainsi, soit-il*. De même le spectateur d'une tragédie, savait à l'avance que son angoisse croîtrait jusqu'à la fin du troisième acte, qu'il aurait un quart d'heure de rémission au 4<sup>e</sup>, mais qu'il lui faudrait au 5<sup>e</sup>, repartir vers l'inévitable catastrophe. Dans le brouhaha de l'ancienne comédie, c'était un soulagement et une sécurité ; on n'avait pas besoin d'être attentif à tout ; il suffisait de connaître le rythme.

Quand il n'y a pas ces genres et ces poèmes ; quand il faut créer la forme et le fond, quand il faut inventer la beauté des proportions et la beauté de la matière, la besogne est beaucoup plus rude et le lecteur ou le spectateur est beaucoup moins docile.

Aussi cette audace créatrice n'est-elle souvent l'effet que de l'ignorance et de la présomption. Un auteur dramatique qui n'a pas eu la patience d'entrer dans le secret de beauté des règles anciennes ou qui a une confiance aveugle dans son génie se hasarderà à composer son œuvre selon ses sentiments et ses préférences ; il n'aurait pas osé s'il avait été mieux instruit et s'il avait, avec modestie, mesuré ses forces.

Le xix<sup>e</sup> siècle romantique a essayé de brouiller certains genres : comédie et tragédie, par exemple ; il a outrageusement confondu les styles ; il a prétendu délivrer le génie. Ce n'est pas qu'il niât les règles : mais il estimait que les anciennes règles artificielles empêchent l'artiste d'être sincère et raisonnable. Il prétendait retrouver les règles découlant de la nature des choses et n'obéir qu'à elles ; la soumission à l'objet, comme devait dire, plus tard, avec une magnifique précision, M. Charles Maurras. Il opposait à la disposition géométrique des jardins de Versailles, où les plantes sont privées de leurs formes, où l'eau ne peut suivre sa pente naturelle, la forêt où tout obéit à une loi invariable. « Les gouttes d'eau, disait Hugo, suivent leur pente, et font des fleuves qui feront des mers ; les semences choisissent leur terrain et produisent une forêt. Chaque plante, chaque arbuste, chaque arbre,

naît à sa saison, croît en son lieu, produit son fruit, meurt à son temps. La ronce même y est belle.» Victor Hugo oubliait que l'œuvre littéraire n'est pas un produit de la nature, mais du cerveau humain qui a toujours besoin de conformer ses œuvres à sa raison et à sa volonté. D'ailleurs, la forêt a besoin de bûcheron.

Aussi malgré son désir de liberté, le xix<sup>e</sup> siècle n'a-t-il pas échappé à la loi des genres ; genres nouveaux il est vrai, moins strictement enserrés de bandelettes que les genres classiques, mais genres tout de même. Le drame d'Augier et celui de Dumas fils sont un genre. La poésie lyrique de Lamartine, Hugo, Musset est un genre, ou plutôt deux genres, la méditation et l'ode. Le roman est un genre, l'histoire un genre et ainsi de suite.

Le symbolisme poétique français sous l'influence du symbolisme unitaire de Richard Wagner, essaya à la fin du xix<sup>e</sup> siècle, de ramener tous les genres à un seul d'où sortirait l'œuvre totale. Il ne se contentait pas de souhaiter et d'appeler cette synthèse des genres ; il la préparait par celle des arts. L'œuvre totale devrait être musique, architecture, peinture, poésie, philosophie, dans le cadre de la forme dramatique. Ce n'était pas, à la vérité, une destruction mais une combinaison des genres.

## II

Il était réservé à notre époque d'opérer cette destruction ; c'est-à-dire que chacun prétend y créer la forme dont il va se servir. Le romancier ne songe pas à analyser les règles formulées ou inconscientes dans lesquelles se fixe et s'enferme la pensée d'un Balzac ou d'un Paul Bourget, d'un Flaubert ou des Goncourt ; il se demande seulement quelle forme régulière ou irrégulière, vieille ou neuve, connue ou inouïe, conviendra momentanément le mieux à sa fantaisie ou à sa pensée momentanée et il l'adopte. Le plus souvent, il ne réfléchit pas à ce choix ; il laisse aller sa plume : ce sera une méditation, un sermon, un récit, peu importe. Ce sera tout ou rien.

Pour la poésie, en dépit de Maurice de Guérin, et de quelques symbolistes, elle restait délimitée par la versification : prose et vers. Il était bien entendu qu'on pouvait trouver dans la prose un sentiment poétique, un rythme poétique ; mais la prose était de la prose et le vers était le vers. Cette distinction majeure s'est enfin effacée ; la prose est devenue vers, et le vers est devenu prose. M. Paul Claudel a l'enseigne du poète ; ces versets passent

pour des strophes, aussi légitimement que les grandes périodes régulièrement rimées et mesurées de M. Paul Valéry.

Le théâtre présente la plus étonnante confusion de procédés, de tendances, de sujets, de styles et de techniques. Mais cela vaut tout une autre étude.

Le plus caractéristique n'est pas que les genres soient désormais condamnés à se perdre les uns dans les autres ; ils ne s'y perdront jamais entièrement ; il y aura toujours des différences, au moins extérieures, ineffaçables. Un roman se lit chez soi ; une pièce de théâtre est jouée sur une scène pour tout un public.

Cela crée, tout de même, une véritable distinction de genres.

Le plus surprenant, dans le phénomène de l'heure actuelle, c'est que, pour chacun de ces genres, l'écrivain essaye souvent par des moyens à lui de produire les effets qui semblent appartenir à un autre genre. Par là il détruit la distinction imposée par la nature des choses, il remet la confusion où l'ordre voulait naître.

### III

On peut penser d'abord à découvrir la cause de ce désordre, comme je disais, dans l'ignorance et la présomption des jeunes auteurs ; on peut dire que pendant la guerre et après la guerre, ils n'ont pu recevoir la culture classique de leurs aînés. Mais cette explication ne vaut rien. J'admets à la rigueur que les nouvelles générations affirment, plus hardiment, que les précédentes leur force et leur audace : c'est ce qu'on appelle présomption quand on est sévère. Pourtant ces jeunes « présomptueux » ne sont pas ignorants. Ils n'ignorent pas, ils ne méprisent pas l'ancienne culture. Lorsque je me hasarde dans les antres et les forteresses de la littérature d'avant-garde, il m'arrive sans cesse d'y rencontrer des mains tendues et des visages amis : beaucoup de ces jeunes gens sont passés par la Sorbonne ; ils savent du latin et parfois du grec autant qu'hommes de France. Ils ne rompent pas avec Eschyle ou Aristophane. Ils voudraient plutôt les ressusciter ; ces jours-ci, au théâtre du Vieux-Colombier, c'est sous le signe des *Perses* d'Eschyle que M. Obey a placé la plus sobre et la plus forte des tragédies modernes *la Bataille de la Marne*. M. Jean-Albert Birot a naguère représenté, dans un spectacle ultra-moderne, quelques scènes du vieux *Mystère d'Adam*, qui se sont merveilleusement accordées avec les inventions les plus hasardeuses du reste du spectacle.

Beaucoup de nos jeunes auteurs ont failli être de savants pro-

fesseurs ; ils peuvent étaler les diplômes les plus difficiles et les plus relevés.

Ainsi jadis M. Paul Bourget débutait dans la vie en découvrant avec M. Brake, d'ingénieuses conjectures pour le texte de Sophocle sous la conduite du professeur Tournier. Le jardin de la littérature contemporaine est toujours riche des meilleurs fruits de Sorbonne.

On pourrait invoquer aussi, pour expliquer la confusion de la littérature actuelle, l'idée d'une tendance anarchique qui tourmenterait les cerveaux. Certes, il y a de l'anarchie dans le monde actuel, mais cette anarchie vient des choses, non des hommes. Ne voyons-nous pas, dans tous les domaines : politique, économique, social, l'effort des hommes pour introduire de l'ordre et de la discipline, pour chasser l'anarchie, pour tout simplifier et tout organiser.

Ne me faites pas dire qu'il n'y ait pas çà et là des cas individuels de présomption et d'ignorance, des groupes et des tendances anarchiques.

Ce que je crois et ce que j'affirme, c'est que la présomption et l'ignorance, comme aussi la tendance anarchique ne sont pas assez universels, assez puissants pour imprimer à la littérature actuelle son caractère de complexité confuse. Je cherche pour expliquer ce caractère une cause générale, une cause dominante, une cause génératrice ; nous la trouverons dans une notion ancienne devenue nouvelle, et rendue toute présente par les conditions universelles que la vie impose à l'homme moderne.

## AI

Jadis la science théorique et la connaissance pratique étaient toutes deux fragmentaires, chaque partie en formait un chapitre qui s'étudiait et qu'on pouvait posséder à lui tout seul. La méthode cartésienne était une forme supérieure de cette division du savoir. Les phénomènes selon le *Discours de la méthode* se succèdent en lignes parallèles qui ne se confondent pas sauf à l'infini.

Or la vie actuelle nous a imposé une image nouvelle des choses et une méthode nouvelle pour comprendre cette image, c'est *l'interdépendance* (1). Elle a été entrevue par les stoïciens, puis par

(1) Dans de très beaux articles sur l'humanisme par la science, M. Marcel Boll a, le premier, montré l'importance moderne du mot et de la chose.



notre Pascal : « Les parties du monde, dit-il, ont toutes un rapport et un tel enchaînement l'une avec l'autre que je crois impossible de connaître l'une sans l'autre, et sans le tout. Donc toutes choses étant causées et causantes, aidées et aidantes, médiatees et immédiates, et toutes s'entretenant par un lien naturel et insensible qui lie les plus éloignées et les plus différentes, je tiens impossible de connaître les parties sans connaître le tout, non plus que de connaître le tout sans connaître les parties. » Cela c'est la formule abstraite, intellectuelle, de l'interdépendance, mais voici la formule pathétique, humaine, religieuse, encore de Pascal : « Le moindre mouvement importe à toute la nature ; la mer entière change pour une pierre. » « En chaque action, il faut regarder, outre l'action, notre état présent et futur, et les autres à qui elle importe, et voir la liaison de toutes ces choses... » Il ajoute : « Et lors on sera bien retenu ».

Imaginez, maintenant, le penseur moderne jeune homme ou homme vieux, qui a une âme vraiment moderne, c'est-à-dire qui ressent cette interdépendance.

Et comment ne la ressentirait-il pas ? L'argent qu'il a dans sa poche dépend de Londres, de Washington, de Berlin, des mystérieux Soviets. Il sera riche ou pauvre, il aura du pain ou il mourra de faim selon le jeu de balances dont le fléau est aussi long que le diamètre du globe terrestre, et dont les plateaux oscillent à tous les souffles de l'Economie humaine. Sa pensée n'est pas à lui seul ; par les journaux, les revues, les livres, elle reçoit le choc des pensées les plus lointaines et les plus étrangères ; elle sera marquée par les paroles qu'Einstein aura prononcées dans le Colorado ; elle aura entendu par la radio et dans leur réalité physique, tout ce qui se chante, se joue, se découvre sur la surface de la terre ; elle aura convoqué autour d'elle toutes les activités du monde, immédiatement. Et s'il y a une voix plus intime, plus chère, celle d'un parent, celle d'un ami, celle d'un enfant, le téléphone la lui apporte.

Ainsi, se sentant au milieu de tout, lié à tout, il ne peut accepter de considérer une chose quelque faible qu'en soit la valeur, comme une bille qui roule, comme un reflet qui luit, comme un tableau indifférent propre à encadrer dans un musée : c'est une partie vivante de l'immense univers. Je ne prétends pas que tel ou tel débutant ait la notion claire, entière, distincte, de l'interdépendance. Mais l'homme moderne ne peut se soustraire à son obsession. Il ne peut vivre, il ne peut penser, s'il pense, il ne peut écrire, s'il écrit, que dans l'interdépendance.

Obligé de rattacher son œuvre à l'ensemble des choses, le

penseur, l'artiste, l'écrivain est donc obligé aussi de chercher une qualité qui était inutile à un Voltaire ou à un Montesquieu : je veux dire l'atmosphère.

L'atmosphère en effet n'est pas uniquement une qualité d'art, c'est plutôt un retour à la réalité supérieure. Par l'atmosphère, l'auteur dramatique évoque autour de ses personnages tout ce qui va subir indirectement l'effet de leurs passions ou de leur volonté. Et cela va infiniment loin. Par elle aussi ces mêmes personnages sont repris par toutes les influences extérieures qui pénètrent en eux. Il y a d'ailleurs une atmosphère intellectuelle, comme une atmosphère physique. L'on peut dire par exemple que la philosophie bergsonienne doit une partie de son succès au don d'écrivain que possède M. Bergson et à son art d'envelopper le lecteur par toute une série d'images et de résonances qui prolongent sa pensée, à travers la sensibilité, jusqu'aux confins de l'être.

Dans l'ancienne littérature encore, c'était une loi invariable que toute œuvre d'art eût un commencement, un milieu et une fin, c'est-à-dire se présentât comme un *absolu*. Aujourd'hui, sous le règne de l'universelle interdépendance, il est bien difficile de faire accepter une œuvre qui aurait un commencement absolu et une fin absolue ; telles les tragédies de Racine. Aussi peut-on dire que, dans ses contours, toute œuvre moderne est inachevée ; elle ne commence pas et elle ne finit pas ; elle est comme un tourbillon dans le courant régulier d'une rivière : le tourbillon naît et s'efface, mais le cours de la rivière ne s'arrête pas.

Voyez par exemple une pièce telle que *Maya* ou *Têtes de rechange*.

*Maya* a eu à Paris près de 900 représentations. Etant donnée la qualité des spectateurs, et celle de l'interprétation, on ne peut pas accuser le succès d'être dû au scandale. On y voit bien un mauvais lieu, puisque tout s'y passe dans le quartier des filles et dans la chambre d'une fille à Marseille. Mais dès que les hommes entrent dans la chambre de cette fille, ils sont transformés par une espèce de spiritualité : ils ne cherchent plus la femme, la bête, ou plutôt, s'ils l'ont cherchée, ils ne trouvent auprès d'elle que l'éveil de l'éternelle illusion, l'éternel besoin de pureté, de tendresse, ou d'oubli qui sommeillait dans leur cœur. *Maya* ne commence pas et ne finit pas. La scène s'ouvre au moment où la fille s'apprête à aller à l'enterrement d'un bébé qu'elle avait mis en nourrice dans la montagne. Passive, la fille n'arrêtera pas son métier pour cela ; elle ne fermera pas boutique ; et quand le rideau tombera après le dernier acte, on ne verra

qu'une raison d'arrêter le défilé des clients, c'est qu'il va être pour les spectateurs, l'heure du dernier métro.

Oui c'est ainsi qu'a disparu la notion des genres ; chaque sujet est resté une partie du tout, toujours rattachée à l'universalité des choses, bien qu'il soit devenu la propriété de la personne même de l'auteur qui s'y est intéressé. Chaque sujet a revêtu ainsi une vie complexe, une vie étendue et une vie restreinte, une vie universelle et une vie individuelle. De là autant de formes que de sujets ; chaque sujet est un genre à lui seul.

## V

La notion et le sentiment de l'interdépendance universelle n'ont pas uniquement une influence formelle. Ils conduisent à deux conclusions quasi métaphysiques, contraires et également plausibles.

D'une part chaque homme pourra avoir un tel sentiment de sa faiblesse, devant l'énormité de l'univers, où il est inséré, qu'il songera à s'y perdre, qu'il se considérera comme un des phénomènes passagers, comme un des frissons furtifs de cette nappe sans limite, qu'agitent tous les vents du ciel. C'est la tendance à l'Averroïsme ou au Spinozisme ; c'est ce que les philosophes appellent, plus ou moins exactement, le panthéisme.

D'autre part, l'homme, lorsqu'il est fier de sa volonté, et qu'il croit à la puissance de son esprit en arrive facilement à se considérer comme le pôle de tout l'univers. Puisque le moindre de ses mouvements agite jusqu'aux extrémités de l'infini, le filet souple et continu des causes et des effets, n'a-t-il pas le droit de se considérer comme la mesure de tout et comme l'aboutissement de tout. Au fond, c'est à cet orgueil qu'il faut sans doute ramener le pragmatisme américain, spécialement sous la forme que lui a donnée M. John Dewey.

Ces deux conclusions répugnent également à notre complexion mentale. Elles nous paraissent également absolues et dangereuses, également fausses. Et aussi bien, voyons-nous le pragmatisme américain perpétuellement instable et perpétuellement en contradiction avec lui-même.

Comment donc échapper au double danger de l'abdication humaine et de l'orgueil humain. Quelle place donner à l'homme moderne et quelle à l'universelle nature ?

Pascal, qui soupçonnait le danger, avait recouru à l'humanisme divin, à l'homme-dieu, à Jésus-Christ, centre et unité

du genre des humains. Sans rejeter sa solution, nous recourons à une forme susceptible d'être universellement acceptée partout et qui ne contredit aucune autre sorte d'humanisme, je veux dire ce grand humanisme classique et moderne dont nous avons esquissé la physionomie à la précédente leçon.

Le type d'humanité, tel qu'il nous a été transmis à travers les siècles par la Grèce, Rome et la civilisation chrétienne, tel que l'ont affermi et précisé les sciences et la connaissance de la nature, nous continuerons à le placer au centre du monde moderne. Nous étudierons les réactions de l'univers, non pas sur nos individualités dont les plus riches sont loin d'épuiser la définition de l'homme, mais sur ce type qui a pour lui d'être complexe et d'avoir été éprouvé par les siècles. Dans notre conduite, dans nos jugements nous tâcherons de nous revêtir de sa grandeur, et d'épouser sa fierté. Pascal disait : « Faire les petites choses comme grandes à cause de la majesté de Jésus-Christ qui les fait en nous et qui vit notre vie, et les grandes comme petites et aisées à cause de sa toute-puissance. » De même, la présence en nous du type humaniste nous permettra de faire les choses petites comme grandes et les grandes comme petites et aisées. Il nous permettra de mesurer ce qui semble être hors du nombre et de la mesure par son infinité.

Plus particulièrement, dans le domaine de la vie intellectuelle et artistique, où nous devons ici nous cantonner, il permettra à l'homme moderne de résister aux influences souvent monstrueuses qui s'exercent en sens inverse et de maintenir à travers les conditions nouvelles de la vie la continuité de la perfection humaine.

(*A suivre.*)

---

# Les chants épiques des Slaves du Sud <sup>(1)</sup>

par André VAILLANT,

Professeur à l'École Nationale des Langues orientales vivantes.

## I

Il est aussi difficile d'étudier dans son ensemble la poésie épique des Slaves du Sud qu'il est dangereux d'en étudier isolément une forme nationale. Si je limite mon enquête à l'épopée populaire la plus brillante et la plus connue, celle qui est commune aux Serbes et aux Croates, en me contentant d'allusions à l'épopée bulgare, c'est pour des raisons de commodité, et tout en affirmant l'unité du problème (2).

### I. — HISTORIQUE DE LA QUESTION.

L'intérêt pour la poésie populaire yougoslave n'est pas un produit tardif de l'ossianisme et du romantisme : il date de loin, de

(1) Conférences organisées sous les auspices de la Faculté de philosophie et lettres de l'Université de Bruxelles par les Cercles de philologie classique, de philologie romane et de philologie germanique (année 1930).

(2) *Bibliographie de la poésie épique yougoslave*. — Le meilleur exposé d'ensemble est fourni par le *Précis de littérature serbe* de P. Popović (*Pregled srpske književnosti*, que je cite d'après la 3<sup>e</sup> édition, Belgrade, 1920), où l'on trouvera une bibliographie abondante. Un recueil important de documents nouveaux a été publié par G. Gesemann, 1<sup>er</sup> manuscrit d'Erlangen de la première moitié du xviii<sup>e</sup> siècle (*Erlangenski rukopis*, dans les collections de l'Académie Royale serbe, Sr. Karlovci, 1925). Parmi les travaux récents, je signalerai G. Gesemann, *Studien zur südslavischen Volksepik*, Leichenberg, 1926 ; l'article de S. Matić dans l'*Encyclopédie yougoslave* de St. Stanojević (*Narodna en. iklopedija srpsko-hrvatsko-slovenačka*, III, pp. 24-28, Zagreb, 1927) ; et surtout l'article de N. Bana ević sur « Le cycle de Kosovo et les chansons de geste » dans la *Revue des Etudes slaves*, VI, 1926, pp. 224-244, et l'ouvrage de M. Murko que j'utiliserai constamment sans le citer : *La poésie populaire épique en Yougoslavie au début du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1929, dans les *Travaux publiés par l'Institut d'études slaves*, où le savant de Prague donne la bibliographie, le résumé et les derniers résultats de ses recherches capitales sur la vie de la littérature populaire épique. La vie et l'œuvre de Vuk Karadžić ont été étudiées à fond dans le livre de Lj. Stojanović, *Život i rad Vuka Stef. Karadžića*, Belgrade, 1924.

la Renaissance et de l'humanisme du xv<sup>e</sup> siècle, et nous devons à cette circonstance heureuse la conservation de données et de documents anciens. Tandis que les humanistes d'Italie découvraient les vestiges de la civilisation latine et grecque, les humanistes d'origine slave se trouvaient incités à chercher à leur race un passé aussi glorieux — d'ailleurs sur le modèle classique et avec l'accompagnement nécessaire d'une mythologie. C'est le point de départ d'un courant « slavophile », panslaviste, qu'illustrent plus tard, au xvii<sup>e</sup> siècle, Orbini et Gundulić à Raguse, Križanić en Croatie. L'attention se porte sur les coutumes populaires slaves, surtout quand elles rappellent des souvenirs de l'antiquité classique. Dans la seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle, l'humaniste et poète néo-latin Šizgorić (Sisgoreus), de Šibenik (Sebenico) en Dalmatie, consacre un chapitre de son *De situ Illyriae et civitate Sibenici* à la description des usages des « Illyriens », et il retrouve chez eux des nénies comme dans l'*Enéide*, des épithalames comme chez Catulle, des chants alternés comme dans les *Bucoliques* de Virgile. Vers la fin du même siècle, les premiers poètes de Raguse, Menčetić et Držić, suivant une mode venue d'Italie, imitent la poésie lyrique populaire, et ils notent même, avec une exactitude relative mais déjà appréciable, quelques chansons lyriques.

C'est au xvii<sup>e</sup> siècle que la poésie épique commence à nous apparaître. Non seulement D. Zlatarić, vers 1590, la parodie dans une pièce spirituelle (*Poésies diverses*, n<sup>o</sup> 63), mais un écrivain de la Dalmatie vénitienne, P. Hektorović de l'île de Hvar (Lesina), introduit dans son poème sur la « Pêche » (*Ribanje*), écrit en 1556 et publié en 1568, deux chants épiques, un chant lyrico-épique et un chant lyrique qui constituent des documents remarquables sur la poésie populaire : ils sont notés avec une fidélité évidente, et sont même accompagnés de mélodies.

Au xvii<sup>e</sup> siècle, les données se multiplient. Le Dalmate Baraković de Zara insère dans sa « Muse slave » (*Vila Slovinka*), en 1613, une poésie épique. En Croatie, outre trois vers cités par Križanić dans sa « Grammaire » (1666), les poètes Zrinjski et Frankopau, morts en 1671, témoignent de leur intérêt pour l'épopée populaire : le second l'imité dans quelques pièces de son « Petit jardin des Muses » (*Garlic*), et un chant épique a été retrouvé dans les papiers du premier. Mais c'est à Raguse, sous l'impulsion panslaviste de M. Orbini et de son ouvrage *Il regno degli Slavi* (1601), que le mouvement prend toute son ampleur. Gundulić, dans son *Osman* laissé inachevé en 1638, célèbre en deux endroits (III, v. 57 et suiv., VIII, v. 301 et suiv.) la poésie

épiques slave, dont il attribue l'invention au « Bulgare » Orphée. Rétablissant curieusement l'unité entre l'épopée bulgare-serbe et son rameau détaché en Pologne (voir ci-dessous, chap. III) — sans doute moins par connaissance directe que par imagination et par désir de flatter son héros polonais, Ladislas VII — il se présente lui-même, dans son poème savant imité de la *Jérusalem délivrée* du Tasse, comme un chanteur populaire qui chante sur le mode épique traditionnel (*bugarec*, III, v. 139). L'admiration des Ragusains et des Dalmates pour Gundulić n'a pas manqué de se reporter sur la poésie populaire dont il faisait un tel éloge.

Le XVIII<sup>e</sup> siècle représente une période de triomphe de cette poésie. Les Franciscains l'adoptent pour leur propagande religieuse et nationale en Bosnie-Herzégovine. Après F. Grbovac (1746), A. Kačić-Miošić publie en 1756 et 1759 un livre, destiné au peuple, qu'il remplit de vers composés dans le ton et le mètre de la poésie épique : ses « Agréables divertissements du peuple slave » (*Razgovor ugodni naroda slovinskoga*), qui chantent le passé des Slaves et leurs héros, depuis Alexandre de Macédoine, dont une tradition déjà ancienne faisait un Slave et un Serbe, et y compris l'Albanais Scander-beg ; de ce recueil a été tiré un « Chansonnier » (*Pismarica*), qui a connu de nombreuses éditions aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, et qui a été l'ouvrage le plus lu chez les catholiques. En Slavonie, un officier retraité, M. Reljković, se sert de même du vers épique pour donner au paysan slave des conseils de culture nationale et d'économie domestique, dans son *Salir* (1762 et 1779), dont le succès a été également grand.

Sans doute il s'agit là d'œuvres conçues dans le ton populaire, mais émanant d'hommes cultivés, si l'on excepte deux chants proprement populaires reproduits par Kačić, et un autre chez Reljković. Mais, parallèlement, nous trouvons au XVIII<sup>e</sup> siècle des recueils manuscrits de chants épiques populaires : l'un à Raguse, daté de 1758, dont l'auteur cite Kačić, compilation de différents recueils dont le plus ancien, comprenant 14 chants, est dû à l'érudit Gj. Mattei et peut remonter à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle ; plusieurs dans les Bouches de Cattaro ; et en Slavonie le manuscrit d'Erlangen, récemment découvert, écrit par un étranger avant 1733.

Nous entrons maintenant dans la période moderne, romantique, la plus féconde, des études sur la poésie populaire yougoslave, que domine l'œuvre de Vuk Karadžić ; animée d'un esprit

nouveau, elle n'en est pas moins l'héritière et la continuatrice d'une longue tradition, des xv<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècles.

Macpherson avait publié son *Ossian* en 1760-1765, et Herder ses *Stimmen der Völker* en 1778. L'abbé Fortis avait rapporté de ses voyages dans les îles du Quarnero et en Dalmatie, d'abord des poésies / de Kačić, puis un chant proprement populaire, la fameuse *Hasanaginica*, plainte sur la « femme de l'aga Hasan-aga » (*Viaggio in Dalmazia*, 1774) ; et Herder et Gœthe s'étaient enthousiasmés pour la poésie épique yougoslave. Un slaviste de Vienne, le Slovène Kopitar, s'appliqua à faire recueillir ces chants populaires dont quelques échantillons faisaient apercevoir la valeur exceptionnelle. Après s'être adressé, sans grand succès, à des personnes sympathisantes à son projet, mais trop cultivées, l'évêque de Zagreb M. Vrhovac et le futur archimandrite L. Mušicki, il rencontra l'informateur parfait : l'autodidacte Vuk Karadžić, Serbe de la Drina d'une famille originaire du Monténégro herzégovinien, que l'échec de l'insurrection serbe en 1813 avait contraint à l'exil à Vienne.

Vuk nous a raconté, dans la préface à sa première édition des *Chants populaires serbes*, comment il avait abordé ces études. En 1806, à Sremski Karlovci (Carlowitz), L. Mušicki lui avait demandé de noter des « chants vulgaires serbes », et Vuk avait pensé que ce prêtre instruit se moquait de lui. Mais de retour en Serbie, et peut-être à l'« Ecole supérieure » de Belgrade où enseignait un Serbe de Vojvodine qui n'ignorait pas la littérature croate, D. Obradović, il avait lu la *Pismarica* de Kačić ; quand il quitta la Serbie en 1813, il emportait avec lui un autre recueil de chants slaves, un « Chansonnier russe » (des Chansonniers avaient été publiés en Russie dès la fin du xviii<sup>e</sup> siècle, et les *bylines* de Kirša Danilov en 1804). Il s'était donc rendu compte de l'intérêt que présentaient les chansons de paysans. A Vienne, Kopitar lui donna la formation qui lui manquait, et lui fit lire Herder et relire Kačić ; nous avons d'autre part la preuve que Vuk a connu aussi le *Satir* de Reljković. C'est ainsi, et sous ces inspirations, et avec les encouragements de Jacob Grimm, qu'il publia les éditions successives de ses « Chants populaires serbes » (*Srpske narodne pjesme*), et d'abord sous le titre de *Petit chansonnier slavo-serbe pour le simple peuple*, qui sent encore son xviii<sup>e</sup> siècle : en 1814-1815, en 1823-1833, en 1841-1866 ; l'édition définitive (1891-1902), où sont utilisés tous les matériaux qu'il avait recueillis, comprend 9 volumes in-8°, dont 7 volumes de chants épiques.

L'œuvre de Vuk Karadžić a été poursuivie par toute une série



de chercheurs. Les recueils de chants populaires épiques sont nombreux : de Milutinović (1833), de Jukić et Martić (1858), de Petranović (1867-1870), etc., sans compter les pièces isolées publiées dans une foule de périodiques. A la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la *Malica hrvaška* de Zagreb a procédé à une vaste enquête, surtout auprès des catholiques et des musulmans, et depuis 1896 elle en publie les résultats. La masse des matériaux édités ou analysés est énorme. A l'heure actuelle, on peut considérer l'enquête comme pratiquement close, la poésie épique étant moribonde et les progrès de l'instruction ne permettant plus le développement d'une littérature populaire spontanée.

Que valent ces matériaux ? En principe, ils ont été recueillis directement de la bouche des chanteurs populaires. Mais il est pratiquement impossible, sans le secours du phonographe ou de la sténographie, de noter fidèlement un chant épique. La plupart des chants édités ont été, soit reproduits approximativement, soit copiés sous la dictée d'un chanteur qui récitait et ne chantait pas : le meilleur informateur de Vuk, Tešan Podrugović, récitait ses poèmes, et c'est pourquoi ils sont d'allure si logique et correcte, tandis que les chanteurs qui ne savaient que chanter donnaient à Vuk beaucoup de tracas. Il faut donc admettre, dans la plupart des cas, soit une légère déformation du chant épique, soit une sorte de collaboration de l'éditeur et du chanteur ; et certains éditeurs n'ont pas résisté à la tentation de « perfectionner » les chants qu'ils recueillaient : Vuk lui-même s'accuse de l'avoir fait dans son premier volume de 1814. Peu importe, puisque, comme nous le verrons, la forme textuaire des chants est un élément variable. Ce qui est plus grave, c'est d'abord que les éditeurs ont fait, selon leurs goûts personnels, un choix entre des chants qu'ils estimaient bons ou mauvais ; et à ce titre le recueil de Vuk reflète une conception esthétique déterminée, et c'est pourquoi il est si nécessaire de préciser la formation intellectuelle de son auteur. C'est qu'ensuite certains chercheurs maladroits ont pu provoquer la création de chants en s'adressant à des chanteurs trop habiles : telle est sûrement, en domaine bulgare, l'origine du faux, ou plutôt de la mésaventure de Verkovič (voir p. 319) ; dans le domaine yougoslave, on reproche de même à Petranović d'avoir pris à Sarajevo un informateur trop averti, Ilija Divjanović, et divers chants du recueil tardif de la *Malica hrvaška* manquent visiblement de spontanéité populaire.

L'étude de ces matériaux a été activement poussée dans le cours du XIX<sup>e</sup> siècle, par Miklosich, Jagić, St. Novaković, Soerensen, etc. Une découverte capitale, et qui a modifié toutes les idées

sur l'histoire de l'épopée populaire yougoslave, a été celle de chants d'un type plus ancien que le type classique de Vuk, les *bugaršlice* (voir chap. III), qui ont été édités par Miklosich (*Volks-epik der Kroaten*, 1870) et Bogišić (*Narodne pjesme*, 1878). La publication récente du manuscrit d'Erlangen par G. Gesemann (*Erlangenski rukopis*, 1925), sans être d'une importance comparable, a apporté des données historiques nouvelles.

Les théories sur l'essence et l'origine de la littérature épique yougoslave ont été naturellement influencées par les idées romantiques sur la poésie populaire conçue comme émanation spontanée de l'âme du peuple. Mais dans l'ensemble les études se sont poursuivies en dehors des systèmes et dans la voie solide de l'observation tracée par le génie réaliste de Vuk Karadžić. En dépit d'un certain courant d'admiration intransigeante de la poésie populaire serbe ou croate en tant que patrimoine national, les droits de la critique scientifique n'ont pas cessé de s'exercer, et les historiens et comparatistes ont commencé d'établir les bases d'une interprétation positive des faits. A l'époque actuelle, M. Murko, brillant champion de la méthode réaliste, a éclairé par des recherches minutieuses le problème des conditions matérielles de l'existence de l'épopée populaire.

Ce long préambule était, je crois, nécessaire pour faire mesurer l'importance et la variété des données que nous possédons sur la poésie épique yougoslave et sur sa vie du xvi<sup>e</sup> au xx<sup>e</sup> siècle. Il n'était pas inutile non plus de souligner les contacts constants entre la littérature savante et la littérature populaire : il n'a pas existé de barrière infranchissable entre les milieux cultivés et les milieux paysans, et l'hypothèse d'interactions s'impose.

## II. — L'ÉPOPÉE POPULAIRE MODERNE.

Il convient tout d'abord de dire ce que sont les « chants épiques » et de préciser à la suite de M. Murko la façon dont ils sont chantés et les conditions dans lesquelles ils se manifestent.

En effet, ils se prêtent encore, pour un temps, à l'observation directe. Mais ils sont en voie de disparition. Ils ne se sont pas conservés en Slavonie, en Syrmie, en Vojvodine, où ils étaient encore attestés il y a environ un siècle ; la plus grande partie de la Serbie et de la Croatie les ignorent ; ils ne se maintiennent guère que dans les régions montagneuses de la Dalmatie, en Bosnie, et surtout en Herzégovine, au Monténégro et dans l'ancien *sandžak* de Novi Pazar. Ils se perdent surtout dans les villes :

à Sarajevo, j'ai entendu des concerts tsiganes, et en outre des chansons turques et grecques venues des cafés-concerts de Galata, même des chants judéo-espagnols, mais on n'a pu me montrer un chanteur populaire slave que dans un village des environs, et encore mettait-il à chanter plus de complaisance que de conviction.

Vuk a appelé les chants épiques, d'abord « chants d'hommes » (*muške pjesme*), parce qu'ils sont chantés en principe par des hommes faits, puis « chants héroïques » (*junačke pjesme*), pour les distinguer des « chants de femmes » (*ženske pjesme*) ou chansons lyriques, que chantent surtout les femmes et les jeunes gens ; le peuple se sert aussi du terme *starinske pjesme* « chants des anciens temps ». Leur caractéristique est de représenter un type de chant grave, traditionnel, chanté sur un mode également traditionnel et toujours le même, avec accompagnement musical, et consacré à célébrer des héros ou des exploits historiques ou légendaires ; d'ailleurs, à côté de l'usage sérieux de ce genre de chant, et comme contre-partie de sa gravité, l'emploi parodique et humoristique en est largement développé.

Le chanteur s'accompagne sur les *gusle* (la « guzla »), sorte de violon primitif à une corde en crin de cheval (deux dans certaines régions) ; chez les musulmans de Bosnie et ailleurs, les *gusle* sont remplacées par la *lambura*, petite guitare à deux cordes métalliques. Le chanteur joue d'abord quelque temps sur son instrument, comme cherchant l'inspiration, ou pour inviter son auditoire au silence ; puis il commence à chanter, et immédiatement son chant prend la forme d'une récitation monotone, où la voix seule marque le rythme des vers, si ce n'est qu'intervient de temps en temps quelques coups d'archet. M. Murko insiste sur ce fait important, parce qu'il fixe le caractère exact de cette forme d'art populaire, et qu'il fait comprendre pourquoi on a plus admiré les chants épiques de loin, dans les livres, que dans la bouche des chanteurs : du point de vue musical l'art du *guslar* est rudimentaire et ne produit guère qu'une impression d'étrangeté. C'est précisément que le chant épique n'est pas un chant, mais une récitation épique, une narration solennelle d'événements dignes d'être célébrés, un genre noble dans la littérature populaire comme fut la tragédie dans la littérature savante.

Vuk Karadžić a bien précisé la différence fondamentale entre les chansons lyriques et les chants épiques : on chante les premières pour son plaisir personnel, et les seconds pour être écouté, devant un auditoire. C'est un art spectaculaire et qui rappelle

l'art du théâtre populaire, des « tragédies » basques du pays de Soule : il est essentiellement traditionnel, et c'est comme tel qu'il est estimé et aimé ; il tend constamment à renouveler ses sujets — tout en gardant un attachement spécial aux sujets les plus anciens qui restent vénérés, même s'ils cessent d'être bien connus — mais il ne renouvelle pas ses procédés, et nous ne rencontrons, dans l'histoire de plusieurs siècles de l'épopée yougoslave, qu'une seule transformation du mode de chant, et qui n'a été ni brusque ni radicale (voir chap. III) ; son exécution est conventionnelle, et consiste en une déclamation monotone, dolente aussi bien dans les passages humoristiques que tragiques, avec un accompagnement musical rudimentaire et archaïque.

Les chants épiques se chantent en public, dans les cafés, dans les foires, dans les fêtes religieuses près des églises ou des monastères, et dans les réunions de famille, particulièrement aux noces ou l'hiver à la veillée. Chez les musulmans, des cafés de villages embauchent des chanteurs pour la durée du Ramadan. A date plus ancienne, on chantait beaucoup dans les caravansérails (*han*), où se rencontraient voyageurs et rouliers ; l'écrivain bosniaque I. Andrić a brillamment décrit une scène de ce genre dans sa nouvelle *La route d'Ali Djerzelez*. De ce séjour dans les auberges, l'épopée yougoslave garde des traces. Le héros le plus populaire, Marko Kraljević, boit le vin, non comme nous dans des verres, mais dans des seaux de 12 oques (15 litres environ), et son cheval de bataille, Šarac, n'est pas plus sobre ; sans doute Marko ne se distingue pas en cela des autres bons géants des littératures populaires, grands mangeurs et grands buveurs, mais ses exploits sont volontiers liés à des histoires de cabaret, il aime mieux, pour soigner ses blessures, s'adresser au tavernier qu'au médecin, et lui et d'autres héros s'enivrent sans vergogne.

Sous le régime turc, les hors-la-loi, les *haïdouques*, chantaient également beaucoup à leurs heures de loisir, c'est-à-dire surtout dans leurs quartiers d'hiver (*jalak*) ; et jusqu'au xx<sup>e</sup> siècle les comitadjis de Macédoine et les *kaçak* de la frontière albanaise ont maintenu leurs traditions. Antérieurement, dans des conditions toutes semblables, mais plus nobles parce que moins locales et moins éphémères, la poésie épique a été florissante sur toute la zone des luttes entre la chrétienté et l'Islam, au Monténégro, dans les Bouches de Cattaro et la Dalmatie vénitienne, sur les Confins croates et hongrois : elle s'est développée dans les camps militaires, aussi bien dans le camp turc que dans les camps chrétiens, et souvent dans des milieux de réfugiés.

Enfin, la Bosnie musulmane, d'une organisation si archaïque, nous a conservé jusqu'à une époque toute récente le souvenir d'un état plus ancien encore dans l'histoire de l'épopée yougoslave : les pachas et les seigneurs, begs et agas, appelaient, surtout pendant le Ramadan, des chanteurs pour les distraire eux et leurs invités, et certains d'entre eux, particulièrement épris de chants épiques, entretenaient des chanteurs professionnels musulmans et parfois chrétiens. C'est un état que nous retrouverons au xv<sup>e</sup> siècle avec la noblesse chrétienne de Bosnie et d'Herzégovine, et les chanteurs populaires rejoignent les jongleurs.

De toute façon, les chants épiques sont exécutés par des artistes, amateurs ou plus ou moins professionnels, pour un public de connaisseurs et pour plaire à ce public, qui ne manque pas de réagir, de s'enthousiasmer ou de critiquer, et qui sait à sa façon, tout comme le public des villes, applaudir ou siffler. Comme le dit M. Murko, « la poésie épique populaire était et est... ce que sont pour nous les concerts, théâtres et autres divertissements ».

Que sont les artistes ? On s'est fait longtemps une idée conventionnelle du *guslar* — le mot est littéraire, et le peuple dit *guslač*, ou d'ordinaire, tout simplement, *pjevač* « chanteur ». On se le représentait aveugle, comme Homère et Ossian, et comme le chanteur Milovan imaginé par Kačić ; et il s'est trouvé qu'un des meilleurs informateurs de Vuk Karadžić, le poète populaire Filip Višnjić, était aveugle. Mais Vuk lui-même, qui n'avait employé en 1814 l'expression *sljepačekpjesne* « chants d'aveugles » qu'avec une nuance péjorative que ses lecteurs étrangers n'ont sans doute pas saisie, a indiqué nettement dès la préface de l'édition de 1824 que les chants épiques ne sont des « chants d'aveugles » que dans les régions où ils sont en train de disparaître — de son temps en Syrmie et en Vojvodine — et qu'ils y sont moins bons qu'ailleurs : ces aveugles sont des mendiants, chanteurs par nécessité, et chanteurs médiocres. C'est ce qu'ont confirmé les observations de M. Murko, qui a très rarement rencontré des chanteurs aveugles.

On a cru que le don de chanter était une qualité innée du peuple, répartie également chez tous les individus. Vuk n'est certainement pour rien dans la propagation de ce préjugé, lui qui indique combien de peine il s'est donnée pour trouver de bons chanteurs. En fait, s'il y a encore des régions où presque toutes les maisons ont leurs *gusle* et où un peu tout le monde s'exerce à chanter, le nombre des gens qui savent chanter est limité ; le peuple reconnaît fort bien et honore les bons chanteurs, et eux-

mêmes ont pleine conscience de leur talent et montrent à l'occasion des susceptibilités d'artistes. Il y a, outre les mendiants, des chanteurs de profession, et il y en avait davantage autrefois ; actuellement, ils ne trouvent à pratiquer leur art dans les cafés que pendant un certain temps de l'année, et ils ont besoin d'exercer parallèlement un métier plus sûr. La plupart des chanteurs sont des amateurs, ils se rencontrent dans toutes les classes sociales, chez les paysans, chez les artisans des petites villes, et aussi chez les lettrés : les fonctionnaires, les prêtres de toutes les confessions ; les Églises, dans les pays slaves du sud, se sont montrées tolérantes pour ce genre de divertissement. Le plus grand poète et l'esprit le plus cultivé du romantisme serbe, P. Njegoš, prince-évêque du Monténégro, a été, sinon chanteur, du moins auteur de chants épiques. A date antérieure, les haïdouques, les ouscques (réfugiés slaves au service de l'Empereur) et les soldats des armées chrétiennes et turques ont fourni un fort contingent de chanteurs.

Le chanteur apprend son art ; technique et chants, dès son enfance ou sa jeunesse, d'abord dans sa famille, puis en entendant d'autres chanteurs en public, et au besoin en se déplaçant pour aller écouter des chanteurs célèbres. L'enseignement est donc oral et le chanteur peut être illettré, ce qui est surtout fréquent dans les régions musulmanes ; mais s'il sait lire, il ne manque pas d'utiliser cet avantage. Les catholiques de Bosnie-Herzégovine chantent des poèmes tirés de la *Pismarica* de Kačić ou du recueil de Jukić, et les orthodoxes empruntent de même des chants au recueil de Vuk ou à des productions patriotiques comme la *Revanche de Kosovo* (*Kosovska osveta*) de M. Šobajić ; il y a des chanteurs qui savent tout Kačić par cœur. Ce qui se passe actuellement s'est évidemment passé autrefois, si ce n'est que pour les périodes anciennes les textes manuscrits, chansonniers ou récits en prose, que les chanteurs ont pu lire ou se faire lire, ne sont généralement pas parvenus jusqu'à nous.

On a bien exagéré en attribuant un rôle quasi exclusif à la tradition orale dans la transmission de la littérature populaire, et on lui a prêté le pouvoir de conserver intacts des vestiges du passé le plus lointain. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le comte de Tressan n'affirme-t-il pas sérieusement dans le Discours préliminaire à ses *Romans de chevalerie* que « feu son père, homme très savant, a vérifié que les vigneronns des environs de Marseille chantent encore en travaillant quelques fragments des odes de Pindare sur les vendanges » ? Cette crédulité n'a pas manqué en pays slave, et elle a été punie par de cruelles mésaventures : des faux célè-

bres chez les Tchèques, et, tout près du domaine yougoslave, chez les Bulgares. Dans son « Veda slave, chants populaires des Bulgares... de l'époque préhistorique et préchrétienne » (1874-1881), St. Verkovič réalise et dépasse ce qui n'était chez Gundulić qu'une fiction poétique : il fait chanter aux montagnards des Rhodopes des poèmes sur Orphée, sur Alexandre le Grand, etc., et cette supercherie, amusante mais grossière, a trouvé des défenseurs convaincus. D'ailleurs, quand Verkovič transforme l'expression chrétienne usuelle *Višni Bog* « le Dieu Très-Haut » en *Višnu Bog* « Le Dieu Vichnou », l'altération apparaît plus naïve encore qu'impudente, et on voit bien qu'il s'est suggestionné lui-même et qu'il a été la première victime d'un mirage védique. Verkovič a recherché chez les Bulgares une épopée slave aussi archaïque que celle des Tchèques — qu'il était excusable de croire authentique — et il a si bien expliqué aux chanteurs ce qu'il attendait d'eux qu'il n'a pas manqué de rencontrer l'informateur rêvé, qui lui a chanté autant qu'il a voulu les anciennes migrations slaves, avec d'admirables apostrophes à Orphée : *Bre Orfene mladi svirelžija !* « Holà, Orphée, jeune musicien ! »

Le domaine yougoslave a été à l'abri de ces aventures. Mais on n'y a pas entièrement résisté à la tentation de retrouver dans les chants épiques des documents originaux sur la plus ancienne histoire des Serbes, sur l'époque de Nemanja et des premiers Némanjides. En réalité, plus le sujet d'un poème est ancien, et plus le poème a de chances d'être artificiel et récent ; de toute façon, un chant ne peut pas traverser plusieurs siècles sans être remanié complètement, et même s'il nous restait des « chants mythologiques » de l'époque préchrétienne, cela n'aurait pas d'intérêt pour nous puisqu'ils seraient devenus méconnaissables (pour la façon dont le peuple fabrique un chant d'allure « mythologique » en altérant une poésie savante, voir ma note à un article de D. Kostić dans la *Revue des Etudes slaves*, VIII, pp. 305-306). L'examen des conditions actuelles montre que la mémoire populaire ne retient bien que le passé proche. Ce que les chanteurs savent le mieux, ce sont les chants sur des héros et des faits récents. Le cycle monténégrin est riche et présente une relative valeur de document historique : c'est qu'il est nouveau (XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles), et constitue une sorte de chronique versifiée enregistrant les événements au jour le jour. Pour les poèmes sur Kosovo, s'ils sont célèbres, ils sont mal conservés, et les chanteurs ne savent plus les chanter, ou bien ils le font en s'inspirant de recueils imprimés ; ils étaient encore vivants dans le peuple à l'époque de Vuk, mais sans doute parce qu'ils venaient d'être

restaurés au XVIII<sup>e</sup> siècle après une certaine période d'éclipse (le manuscrit d'Erlangen les ignore), et leur existence devait être déjà menacée à nouveau, puisque Vuk n'a pas pu se faire chanter en entier plusieurs très beaux chants qu'il avait entendus de son père, et qu'i'l'a dû se contenter d'en donner des fragments (II, n<sup>o</sup> 50).

Le chanteur étant un artiste, ce n'est plus un homme du peuple ordinaire : il s'est formé à un exercice intellectuel, et son esprit s'est affiné ; qu'il sache lire ou non, c'est déjà un homme cultivé, qui a beaucoup appris, et qui souvent a voyagé. C'est ordinairement un autodidacte, mais il n'en est pas moins fier, au contraire, de cette culture qu'il a acquise tout seul : le thème du « clerc autodidacte » (*djak samouk*), qui possède une science meilleure que celle qu'on apprend dans les écoles — comme un don de nature et non une acquisition artificielle — et qui en sait plus long que les moines et les évêques, apparaît assez souvent dans les chants populaires, et il n'est pas sans traduire un certain orgueil professionnel.

Voyons maintenant de plus près la nature de cet art populaire et le détail de sa technique.

La poésie épique yougoslave n'utilise actuellement qu'un seul vers, régulier, plus monotone encore que notre alexandrin classique, le vers de dix syllabes (*deselerac*), non rimé, avec pause obligatoire après la quatrième syllabe. Voici par exemple les premiers vers du chant sur la « Jeune fille de Kosovo » (*Kosovka devojka*), qui va sur le champ de bataille de Kosovo à la recherche de son fiancé et de ses compagnons d'armes :

*Uranila Kosovka devojka,  
uranila rano u nedelju,  
u nedelju prijè jarka sunca, etc.*

Je donne, en la modifiant quelque peu, la traduction rythmée de A. d'Avril (*La Bataille de Kossovo*, 1868), qui conserve le vers décasyllabique de l'original :

A Kosovo une fille s'est levée,  
Elle s'est levée de bonne heure un dimanche,  
Tôt un dimanche avant le clair soleil.  
La jeune fille a retroussé sa manche,  
L'a retroussée jusqu'à son coude blanc.  
Sur son épaule elle porte du pain,  
Et dans ses mains elle porte deux vases :  
Dans le premier il y a de l'eau fraîche,  
Dans le second elle a du vin vermeil.  
Elle s'en va aux champs de Kosovo, etc.



Cette traduction donne une idée suffisamment exacte de l'aspect métrique du chant épique yougoslave, et en même temps de son déroulement, de son ton de narration rapide et logique, de son allure de belle prose rythmée, avec la simple parure de quelques ornements poétiques, épithètes et répétitions.

Il manque un élément que le français ne peut pas rendre : le rythme propre de la langue serbo-croate, qui a l'accent mobile et distingue des voyelles longues et brèves. Mais ni l'accent ni la quantité ne jouent un rôle essentiel dans la poésie populaire yougoslave, qui est syllabique et opère avec des tranches syllabiques régulières, de deux à six syllabes ; par exemple, dans le vers de sept syllabes de la poésie lyrique : *Milane, prvo gledanje* « Milan, le premier objet de mes regards » (dit une jeune fille à l'amoureux dont on la sépare), le rythme est fourni par la succession de tranches de trois, deux et trois syllabes (1). Du point de vue de l'accent, le rythme naturel de la langue est trochaïque, c'est-à-dire consiste en une succession de temps forts et de temps faibles ; et ce rythme s'impose au chanteur dans cette déclamation qu'est le chant épique, mais sans constituer pour lui une gêne métrique : il marque les temps forts selon les besoins du chant, qu'ils coïncident ou non avec les accents réels des mots, et il chante *ú nedélju* ce qui s'accentue dans la prononciation normale *u nedelju*. La seule règle à laquelle il doive s'astreindre est de ne pas placer à la fin d'un hémistiche un monosyllabe accentué, qui détruirait le rythme trochaïque ; on note d'autre part que le dernier temps fort du vers, que le chant met particulièrement en relief, porte volontiers sur une voyelle longue si le mot final est dissyllabique (ainsi *sánca*). Il suffit donc au chanteur, ou à peu près, d'avoir ses dix syllabes et sa césure après la quatrième syllabe, et le reste est affaire de déclamation ou relève des lois esthétiques de l'euphonie : les bons chanteurs font des vers harmonieux, et les médiocres des vers plus rugueux et plus gauches.

Le vers de dix syllabes constitue une unité sémantique : les enjambements ne sont pas admis. Le problème est donc pour le chanteur de faire tenir une phrase en un vers. Si sa phrase est un peu trop longue, il en fait deux phrases, deux vers, à l'aide d'une répétition. Ainsi la traduction de A. d'Avril porte :

A Kosovo, de bonne heure, une fille  
S'était levée de bonne heure un dimanche,

(1) Voir le livre tout récent de St. Djoudjeff, *Rythme et mesure dans la musique populaire bulgare* (Paris, 1931), pp. 21 et suiv. : les principes de la versification populaire sont les mêmes dans le domaine bulgare-macédonien et dans le domaine serbo-croate.

et j'ai dû la modifier parce qu'elle est fautive du point de vue de la versification du chant populaire. Le chanteur voulait dire : « Une jeune fille de Kosovo s'est levée de bon matin un dimanche », et il l'a dit en deux phrases, en répétant le verbe « se lever (de bon matin) ». Le débit du chant épique consiste donc en une succession régulière de phrases courtes, qui se juxtaposent ou s'enchaînent les unes aux autres. L'allure est un peu monotone, mais simple et aisée, et elle convient parfaitement à la narration rapide, et elle ne convient pas mal non plus au style oratoire et à ses périodes.

Essentiellement syllabique, non rimé, le mètre de la poésie épique populaire est des plus faciles. Des personnes un peu exercées font des vers épiques en se jouant, et pendant les campagnes électorales il y a des journalistes qui écrivent leurs articles politiques en vers aussi couramment qu'en prose ; bien entendu, je dis faire des vers, et non faire de bons vers : cette facilité même est un danger constant pour la valeur du chant épique. Il faut insister sur ce point, et l'examen des procédés de versification est nécessaire, parce que le chanteur épique n'est pas un simple chanteur, mais toujours, plus ou moins, un improvisateur, et même, s'il s'en sent le talent, un poète original.

Les chanteurs apprennent un certain nombre de chants, soit de la bouche d'autres chanteurs, soit dans les livres, comme il est fréquent à l'époque actuelle. M. Murko note qu'ils ne savent pas préciser eux-mêmes l'étendue de leur répertoire : ils disent qu'ils connaissent de trente à quarante chants, ou une centaine. Et ils n'exagèrent pas : un seul chanteur a pu dicter, en un mois et demi, 90 chants comptant plus de 80.000 vers.

Cela supposerait une mémoire étonnante, s'il ne s'agissait que de mémoire. Mais la question n'est pas de préciser le nombre de milliers de vers qu'un chanteur peut savoir. Le problème de la transmission orale de l'épopée ne se résout pas par la seule arithmétique. Peu nous importe ici la longueur de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* : les poèmes homériques ont eu leur mode de récitation, et les chants épiques yougoslaves ont le leur. Le chanteur yougoslave ne récite pas simplement de mémoire : il procède plutôt à la façon d'un conteur, qui raconte du mieux qu'il sait une histoire qu'il ne connaît pas entièrement par cœur. Le même chant, dans la bouche de deux chanteurs, ne peut pas être identique, et l'examen des nombreuses variantes que nous avons de certains poèmes le montre assez. Il est aisé également d'observer la façon dont sont rapportés des chants pris à Kačić ou au recueil de

Vuk : le fond en est plus ou moins conservé, mais non la forme. Davantage : M. Murko a prouvé expérimentalement que le même chanteur ne chante pas deux fois exactement le même chant ; il ne le peut pas, et il ne le cherche pas.

Le bon chanteur se pique de savoir traiter à sa manière un sujet traditionnel, modifier des détails, ajouter des épisodes. Et souvent il sait inventer des sujets nouveaux : Filip Višnjić a donné à Vuk, non seulement des chants sur saint Sava et Marko Kraljević, mais surtout de beaux poèmes sur la première insurrection serbe, dont il était l'auteur. La poésie épique yougoslave n'a pas cessé de renouveler ses thèmes : il s'est toujours trouvé, parmi les chanteurs, des poètes originaux.

Le chanteur allonge ou abrège à volonté son chant : à l'extrême, un même chant épique, le « Mariage de Maksim Crnojević », a 1126 vers dans la version du recueil de Vuk et 87 vers dans celle du recueil de Milutinović. Un simple détail d'un chant antérieur peut fournir le thème d'un chant nouveau : nous en aurons des exemples dans l'étude du cycle de Kosovo. Les bons chanteurs ne se contentent pas de reproduire les données traditionnelles, ils les exploitent littérairement. Le chant sur Musa l'Albanais dans le recueil de Vuk (II, n° 67) tire certainement son origine de Kačić et de sa *Pismarica*. Chez Kačić, après la description d'un combat singulier entre deux champions, il est dit simplement que la tête du vaincu est apportée à Scander-beg. Chez Vuk, Marko Kraljević jette la tête de Musa aux pieds du sultan, qui saute de peur ; et Marko observe avec insolence : « Comment l'aurais-tu accueilli vivant, quand sa tête morte te fait cabrer de frayeur ? » C'est par des traits de ce genre que le poète populaire transforme l'honnête récit versifié de Kačić en un chant moins logique, mais vivant et spirituel, en une œuvre d'art.

Ce que les chanteurs retiennent particulièrement, en dehors de la trame du récit et des thèmes qu'ils conservent ou modifient, ce sont certaines expressions pittoresques ou étranges, certains vers bien frappés et qui font image. C'est ainsi que chez nous un conteur rapportera plus ou moins librement le conte du Petit Chaperon rouge, mais il ne manquera pas de faire répondre par la mère-grand : « Tire la chevillette et la bobinette cherra. » Marko Kraljević, déguisé en moine mais armé du sabre dont il va trancher la tête de Mina de Castoria, demande à Mina l'autorisation de faire des moulinets avec le sabre, de « danser un petit peu une petite danse de moine » :

*poigrati sitno kaludjerski.*

Non seulement cette scène humoristique, mais le vers lui-même se retrouve, exactement ou à peine modifié, dans plusieurs variantes, chez Bogišić (n° 86), chez Vuk (II, n° 62), dans le recueil de la *Malica hrvaška* (II, p. 420). De même, dans une des plus célèbres chansons du cycle de Kosovo (Vuk, II, n° 50, III), Miloš Obilić, accusé de trahison par le prince Lazare à l'instigation de Vuk Branković, répond qu'on verra bien « qui est féal et lequel est félon » :

*ko je vjera, ko li je nevjera.*

Et ce vers figure déjà dans un récit en prose de la bataille de Kosovo, qui remonte au moins au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, puis dans le *Redoslov* (les « Généalogies ») de Tronoša, de 1791.

Dans ces conditions, on voit combien souple doit être la méthode philologique appliquée à l'étude des chants populaires épiques : il ne peut s'agir de critique verbale, mais de critique littéraire, de la recherche des sources d'inspiration des chanteurs, orales ou livresques. Rien n'est plus dangereux que de s'appuyer exclusivement sur le texte d'un chant, qui n'est fixé qu'en la mesure où il a pris place dans un recueil imprimé ou manuscrit, et qui, même noté fidèlement, ne représente que le produit accidentel d'une audition unique. Par exemple, dans la complainte de l'*Hasanaginica*, que la traduction de Goethe a rendue célèbre, Hasan-aga malade est visité par sa mère et sa sœur, « mais son épouse eut honte de le faire » :

*a ljubovca od stida ne mogla.*

Certains en ont conclu que la pudeur retenait cette femme aimante. Pudeur admirable, rigidité sublime des mœurs de l'Islam ! Tout de même, tant de pudeur surprend chez une mère de cinq enfants, et tant de sottise chez son mari musulman qui la répudie pour cet excès de délicatesse. Des variantes sont heureusement là pour nous renseigner (manuscrit d'Erlangen, n° 6, etc.) : la légende d'Hasan-aga, adversaire d'Ivo de Senj, et de ses rapports avec sa femme, est flottante, mais bien connue, et la version recueillie par l'abbé Fortis est simplement médiocre dans sa rédaction, comme Vuk n'avait pas manqué de l'observer. Epouse calomniée, ou bien coupable, l'*Hasanaginica* est tantôt une mère malheureuse qu'un mari jaloux ou impitoyable sépare de ses enfants, tantôt une femme qui sait se venger, ce n'est pas en tout cas une personnification de la Pudeur conjugale, une abstraction vide.

Ainsi le chanteur épique opère à peu près comme le conteur populaire : il a appris un certain nombre de récits, et il les reproduit plus ou moins fidèlement, mais sous une forme qui lui est toujours personnelle en une certaine mesure, en s'aidant en des proportions variables de la mémoire et du don d'improvisation ; et les bons chanteurs sont franchement des improvisateurs. On admirera d'autant plus leur habileté que le débit du chant épique est rapide : de 16 à 20 vers par minute, presque la vitesse de la lecture, ce qui représente, pour une audition normale d'une durée d'une demi-heure ou d'une heure, de 500 à 1000 vers ou plus.

Cette improvisation d'un récit en vers n'est évidemment possible que parce que le chanteur trouve toutes facilités dans le mètre, la langue et les traditions de la poésie épique. Le vers de dix syllabes, nous l'avons vu, est d'un maniement aisé. La langue de la poésie populaire, chargée de clichés, offre une quantité de ressources pour trouver les hémistiches de quatre et six syllabes nécessaires : l'emploi de formes dialectales, de diminutifs (*zemljica* au sens de *zemlja* « terre »), du vocatif à la place du nominatif singulier (*Kraljeviću Marko* pour *Kraljević Marko*), etc. Nous noterons particulièrement la présence d'un jeu abondant d'épithètes « homériques » : la terre est « noire », le ciel est « serein », les palais sont « blancs », le faucon est « gris », le sabre est « tranchant », le vin est « rouge » ou « frais », etc., et l'existence d'un petit vocabulaire épique conventionnel, d'un vocabulaire noble qui rappelle un peu celui de notre tragédie classique : on dit « palais » (*d'or*) pour « maison », « se promener » (*šetati*) pour « aller », « discourir » (*besjediti*) pour « parler », outre la conservation de mots archaïques. Il y a des débuts de chants consacrés, des transitions toutes faites, de nombreux vers traditionnels où il suffit de remplacer un nom propre par un autre. Les scènes entières sont traitées à l'avance : ainsi celle du combat singulier, avec les trois armes qu'emploient successivement les héros, la lance, la masse (de jet), le sabre. Le chanteur est puissamment aidé par tous ces procédés du genre épique ; il peut en être aussi victime, et la scène vulgaire de beuverie qui dépare le début de la spirituelle chanson sur le « Labourage de Marko » (Vuk, II, n° 73) est amenée par le vers initial d'emploi courant « Marko Kraljević boit du vin ».

Mais ces ressources que lui offre la tradition, le chanteur doit les connaître à fond et s'être exercé à les mettre en œuvre. C'est, outre le facteur personnel de l'inspiration, toute une technique qu'il doit s'assimiler, toute une formation artistique et littéraire qu'il doit acquérir. Et nous ne pouvons pas isoler l'artiste du public

qui l'approuvait : il n'y a de bons chanteurs que dans les régions où la poésie épique est en honneur, où le peuple a le goût assez développé pour l'apprécier. A côté des chants sérieux qui prennent place dans les recueils, l'épopée se cultive — ou se cultivait — dans tous les villages, sous la forme de chants parodiques célébrant burlesquement des événements locaux ; et quelques échantillons de ces productions éphémères que Vuk a notés dans sa préface de 1824 témoignent chez leurs auteurs paysans d'une réelle culture littéraire. L'épopée populaire est le produit, non du génie naturel du peuple, mais de sa civilisation. L'existence de l'épopée yougoslave, en liaison étroite avec les autres formes, également brillantes, de littérature populaire, les chansons lyriques, les contes, les proverbes, l'art oratoire (les *zdravice*, « toasts »), suppose l'existence d'un type de civilisation paysanne, patriarcale, héritière de la civilisation féodale du moyen âge ; elle suppose un état d'indépendance et d'aisance, que Vuk trouvait au début du XIX<sup>e</sup> siècle dans les provinces de l'Empire turc où « les paysans n'ont pas encore les soucis et les besoins qu'ils ont dans les Etats chrétiens, mais vivent d'une vie assez semblable à celle de ces temps que les poètes appellent l'âge d'or ».

(A suivre.)

---

# L'Église et la Révolution française

par M. Albert MATHIEZ,

*Professeur à la Sorbonne.*

---

## II

### **Le programme des Philosophes et des Révolutionnaires.**

Essayons de répondre à cette question :

La Constitution civile du clergé a-t-elle été une erreur qu'on aurait pu éviter ?

Est-ce que la Constituante aurait pu se dispenser d'essayer de réformer l'Église de France ?

Les historiens de droite et de gauche, par un accord touchant, regrettent que la Constituante ait cru devoir réformer l'Église. Les uns et les autres blâment la Constitution civile du Clergé : les uns comme une erreur : ce sont les libéraux ; les autres comme un crime : ce sont leurs adversaires.

Les historiens libéraux reconstruisent le passé à leur fantaisie et ils expriment souvent l'opinion que la Constituante eût dû proclamer tout de suite la séparation de l'Église et de l'Etat.

Quant aux historiens catholiques, ils s'indignent et proclament que la Constituante attentait aux droits de l'Église, et ils l'accusent d'impiété.

Il me paraît que les uns et les autres de ces historiens sont injustes. Il me semble que les Constituants n'ont pas pu agir autrement qu'ils ne l'ont fait ; que les réformes qu'ils ont accomplies étaient inévitables, d'une part pour des raisons matérielles — administratives pour ainsi dire — et d'autre part pour des raisons morales. Il me semble que les reproches qu'on leur adresse des deux côtés ne sont pas fondés, étant données les circonstances, les idées régnantes, et étant donné le contenu des cahiers du clergé lui-même.

Les Constituants ne pouvaient pas éviter de toucher aux choses d'Église parce que, dans l'ancienne France, le domaine temporel et le domaine religieux étaient si entremêlés qu'on pouvait dire qu'ils étaient comme fondus. Le roi était sacré par l'Église. Il prêtait serment de défendre la Foi et de combattre les hérétiques. Toute l'autorité de l'Etat était au service des lois et des règlements.

ecclésiastiques. Le catholicisme était la religion de l'Etat ; et d'autre part, aucune réforme d'aucune sorte n'eût été possible, si l'Assemblée ne s'était donné pour règle de maintenir le catholicisme dans sa situation privilégiée. Le catholicisme était profondément engagé dans la féodalité. Du moment que la chose à changer était la suppression des privilèges féodaux, il était impossible d'accomplir cette réforme sans toucher nécessairement au clergé. Accorder des lieux de culte aux Protestants et aux Juifs, leur permettre l'accès aux fonctions publiques, c'était dans un sens porter atteinte au catholicisme. Et le Pape eut raison à ce point de vue de condamner l'œuvre politique et civile de l'Assemblée. Le Pape protesta contre la nationalisation des biens d'Eglise, alors que les évêques de l'assemblée française avaient accepté cette mesure.

Cette confiscation des biens du clergé pouvait-elle être évitée ? Je réponds hardiment que non. Il n'y avait pas d'autre moyen de liquider la situation financière. La banqueroute était aux portes. Et c'est le clergé lui-même qui, par l'organe de Boisgelin, archevêque d'Aix, a proposé d'affecter une partie des revenus du clergé, une somme de 400 millions, pour payer les dépenses les plus pressées et notamment les arrérages de la dette.

Sur la proposition d'un autre évêque, Talleyrand, l'Assemblée a voté le célèbre décret du 2 novembre 1789, qui mit les biens du clergé à la disposition de la nation. Remarquez la formule : « Les biens du clergé ont été mis à la disposition » ; il n'est pas prononcé sur leur propriété.

Au début, les évêques se résignèrent à l'inévitable. Ils purent se rendre ce témoignage dans la réponse si belle et si noble qu'ils adressèrent au Pape (mois de mai 91) : « qu'ils n'avaient jamais troublé par aucune protestation la vente des biens ecclésiastiques ».

Pour les Constituants, le problème financier dominait tous les autres ; et ce problème financier entraînait forcément la réforme de l'Eglise de France. Si les biens des couvents étaient vendus, de quoi vivraient les moines ? On leur promettait une pension. Mais si tous les revenus des biens à vendre étaient employés à payer des pensions et à entretenir exactement les mêmes établissements qu'auparavant, la réforme financière ne servait à rien : elle était manquée.

La réforme ne pouvait donner le moyen de liquider la dette, que si elle se traduisait par un bénéfice, par un surplus. Et ce bénéfice ne pouvait être obtenu que si on diminuait le nombre des établissements ecclésiastiques ; d'où la nécessité de supprimer nombre de couvents, chapitres, etc...



Or, remarquez-le, les Constituants n'ont pas été aussi pressés qu'on pourrait le croire. Ils n'ont pas supprimé d'un seul coup tous les couvents. Ils ont supprimé simplement, au début, les maisons d'ordres contemplatifs ; ils ont maintenu les congrégations enseignantes et charitables, qui ne seront supprimées que par leurs successeurs : la Législative et la Convention.

Pour la même raison d'économie, on a diminué le nombre des évêchés — de 135 à 83 — un par département (135 est le chiffre donné par l'abbé Pisani). Cette suppression des couvents et des évêchés est la base de toutes les réformes religieuses de l'Assemblée, qui sont contenues dans l'acte appelé : Constitution civile du clergé.

L'Assemblée ne croyait pas avoir touché au spirituel en réglant les nouvelles limites des diocèses et les nouvelles conditions de l'élection des évêques.

Donc, retenons ceci : *la réforme financière entraînait forcément la réforme religieuse : l'une ne pouvant se concevoir sans l'autre.*

Qu'on ne dise pas que la Constituante aurait pu laisser à l'Eglise elle-même le soin d'opérer ces changements, de faire ces économies, car la réforme financière n'aurait jamais été faite. Pendant que les évêques auraient discuté, les biens d'Eglise ne seraient pas vendus, l'Etat aurait été acculé à la banqueroute.

Réforme financière, réforme administrative, réforme religieuse devaient marcher de pair. C'étaient une même réforme. L'Eglise et l'Etat depuis des siècles avaient confondu leurs domaines : on ne pouvait pas les séparer d'un trait de plume. La Constituante, en supprimant les couvents, ne fit d'ailleurs que ce que les rois avaient fait antérieurement.

Quand on dit que les Constituants eurent tort de ne pas proclamer tout de suite, à l'exemple de l'Amérique, la séparation de l'Eglise et de l'Etat, on oublie que la France n'est pas l'Amérique et qu'en France, la séparation n'était pas seulement impossible pour des raisons matérielles, mais pour des *raisons morales*.

Pour qu'une réforme se fasse, que faut-il ?

Il faut, indispensablement, qu'elle soit souhaitée, désirée, qu'un courant d'opinions y ait préparé les esprits. Or, je constate que personne, en 1789, *aucun publiciste, aucun cahier, ne demande la séparation de l'Eglise et de l'Etat.*

La littérature de l'époque est muette. Et cela n'est pas étonnant. Les philosophes du XVIII<sup>e</sup> siècle, malgré un préjugé très répandu, n'ont jamais recommandé cette mesure. Même les plus hardis, même d'Holbach, même Helvétius, n'ont jamais songé à détacher l'Eglise de l'Etat, à organiser un Etat neutre, indiffé-

rent à toutes les doctrines comme à toutes les pratiques cultuelles. Ce ne sont pas des idées du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le mot laïque est un mot très récent avec le sens actuel. Il date du dictionnaire de Littré (1878). Le mot laïque signifiait autrefois seulement une personne qui n'appartenait pas au clergé : pas autre chose.

Je dis donc qu'aucun philosophe du XVIII<sup>e</sup> siècle n'a eu l'idée de reléguer complètement la religion dans la catégorie des choses privées dont la société n'a pas à s'occuper, qui doivent échapper par leur nature au contrôle de l'Etat.

Bien loin de là : *les philosophes voulaient enchaîner plus étroitement l'Eglise et l'Etat, faire servir les ministres de l'Eglise au progrès de l'Etat.*

Cherchons-en des preuves chez ces philosophes :

Montesquieu a décoché des épigrammes contre le clergé de son temps. Il dénonçait l'oisiveté des moines. Il a flétri l'Inquisition. Il a plaidé la cause de la tolérance ; mais il n'a pas demandé l'égalité de tous les cultes.

« Lorsque l'Etat est satisfait de la religion déjà établie, ce sera une très bonne loi civile de ne point souffrir l'établissement d'une autre. » Voilà la tolérance.

Voici donc le principe fondamental des philosophes en matière de religion et de politique : se contenter de la religion établie, « Quand on est maître de ne pas établir la religion, il ne faut pas l'établir ; quand elle est établie, il faut la tolérer ». (*Esprit des Loix*, livre XXV, ch. XII).

Montesquieu considère les religions en quelque manière comme une production du sol et de la température, suivant sa théorie des climats (la métépsychose est faite pour l'Inde, etc...).

Pour Montesquieu, toutes les religions se valent. Leur efficacité morale et sociale est pour lui équivalente. Car il ne doute pas de cette efficacité. Il réfute longuement le paradoxe de Bayle qui avait prétendu prouver qu'il valait mieux être athée qu'idolâtre. « La religion, même fausse, est le meilleur garant que les hommes puissent avoir de la probité des hommes. » C'est déjà le mot de Voltaire : le prêtre est une sorte de « gendarme sacré ».

Loin donc de songer à séparer l'Eglise de l'Etat, Montesquieu songe plutôt à les rapprocher, à les lier plus étroitement. Mais, dans l'attelage harmonieux qu'il rêve, il donne le premier rôle, celui du cocher, à l'Etat.

C'est déjà subordonner la religion à la société que de ne pas lui reconnaître d'autre utilité qu'une utilité morale et sociale. Montesquieu précise qu'en cas de désaccord entre les lois naturelles et les lois religieuses, les lois naturelles doivent l'emporter.

C'est-à-dire que, pour lui, il y a des lois naturelles antérieures à toutes les religions et ce sont ces lois naturelles qui sont supérieures aux religions.

Il établit longuement l'importance du droit civil à l'égard du droit canon ; il veut que le mariage soit entouré de garanties civiles et tient à assurer la suprématie du pouvoir civil ; il est à cent lieues donc de l'Etat neutre, puisqu'il veut conclure une alliance très forte entre l'Etat et le catholicisme.

Passons à Voltaire.

Il crible de railleries méprisantes les religions basées sur la révélation et les Mystères ; il voit dans tout fondateur de religion un charlatan, dans tout prêtre un hypocrite, mais n'exporte pas son incrédulité au delà d'une certaine classe sociale. Il réserve son incrédulité pour la noblesse, pour le haut clergé, la bourgeoisie, comme le complément d'une éducation distinguée.

Plus encore que Montesquieu, il croit à la nécessité d'une religion pour le peuple, pour les enfants ; il a fait bâtir une église dans sa seigneurie de Ferney et sur le fronton de cette église, traitant Dieu d'égal à égal, il a inscrit ces mots : *Deo erexit Voltaire*. Il suit régulièrement les offices, fait dévotement ses Pâques. Le catholicisme, qu'il raille au dessert, lui paraît une excellente religion de coffre-fort, qu'il serait désolé de voir périr dans le respect de ses manants. Lui aussi, il ne réclame que la tolérance pour les cultes dissidents. Il entend conserver le catholicisme comme religion privilégiée.

Voici comment il conçoit les rapports qui doivent exister normalement entre l'Etat et l'Eglise :

« Nous avons institué des prêtres afin qu'ils fussent uniquement ce qu'ils doivent être : des précepteurs de morale pour nos enfants. Ces précepteurs doivent être payés et considérés ; mais ils ne doivent prétendre ni juridiction, ni inspection, ni honneurs. Ils ne doivent en aucun cas s'égaliser à la magistrature. Une assemblée ecclésiastique, qui présumerait de faire mettre à genoux un citoyen devant elle, serait comme un pédant qui corrige des enfants, ou un tyran qui brutalise les esclaves.

« Gouvernement civil et règlements ecclésiastiques, aucun de ces règlements ne doit être fait que par la puissance civile. » Voilà le dernier mot de Voltaire.

L'Eglise reçoit des règlements du pouvoir civil. Elle n'a comme utilité que de donner de bons conseils aux enfants. En un mot l'Eglise de Voltaire doit être l'humble servante de l'Etat. (Voir le recueil intitulé : *Les Ecrivains politiques du XVIII<sup>e</sup> siècle*, par Bayet et François Albert chez Colin.)

« Il ne doit pas y avoir deux puissances dans un Etat ; on abuse de la distinction entre la puissance spirituelle et la puissance temporelle. Dans ma maison, on ne peut mettre en parallèle, moi, le père de famille et le précepteur de mes enfants, à qui je donne des gages. Je veux qu'on ait de grands égards pour le précepteur de mes enfants, mais je ne veux pas du tout qu'il ait la moindre autorité dans ma maison.

Que chacun dans sa foi, cherche en paix la lumière,  
Mais la loi de l'Etat est toujours la première.

(Tragédie des *Guèbres*.)

En un mot, tolérance pour les cultes, mais subordination étroite des cultes à l'Etat : voilà le programme de Voltaire.

L'Etat devra surveiller, réformer, épurer les religions ; les couvents seront réduits ; la mainmorte paiera l'impôt ; les prêtres seront utilisés dans l'intérêt général : pour prôner la vaccine, pour distribuer des graines de colza, pour propager la culture de la pomme de terre. « La religion n'est instituée que pour maintenir les hommes dans l'ordre. » (Article Droit canonique du *Dictionnaire philosophique*.)

Cette pensée de Voltaire, si dédaigneuse, si méprisante, pour les religions et pour les prêtres, cette pensée est au fond la pensée du siècle. Aucune autre ne l'a contredite ; elle a pénétré toutes les intelligences ; elle règne sans conteste.

Ouvrons en effet les livres des écrivains les plus audacieux, les livres mêmes de ceux que Voltaire trouvait trop avancés, par exemple le *Système de la nature* et le *Système social* de d'Holbach ; *L'Esprit* ou *l'Homme* d'Helvétius.

D'Holbach définit le sacerdoce « une ligue formée par quelques imposteurs contre la liberté, le bonheur et le repos du genre humain ». Ne concluez pas qu'il faille supprimer au plus vite cette institution. D'Holbach est un politique modéré ennemi des solutions violentes. Une réforme de l'éducation lui suffit. L'Etat laissera subsister la Ligue des imposteurs, mais instituera à côté une censure morale, c'est-à-dire une sorte d'éducation officielle qui dressera les hommes à la vertu par un ensemble de récompenses réelles et non plus fictives ; par là, le magistrat deviendra un prêtre utile, et le législateur exercerait un sacerdoce bien plus avantageux aux nations que celui qui ne les repaît que de vaines chimères, que de fausses vertus ».

Une religion raisonnable à mettre à la place d'une religion pernicieuse : voilà la solution de d'Holbach. Il ne parvient pas à concevoir une société sans dogmes et sans prêtres et il aura des dis-

ciples, qui voudront organiser dès le temps de la Constituante, une église d'hommes sans Dieu (Culte des Hommes sans Dieu de Silvain Maréchal), c'est-à-dire une église d'athées, ayant un culte et des cérémonies.

Helvétius aurait fait exception au milieu des autres philosophes ; il aurait préconisé une éducation laïque ; l'éducation nationale et la séparation de l'Eglise et de l'Etat, nécessaire au bien-être du pays.

Albert Keim, son biographe, est tombé dans l'erreur commune. Il a prêté à Helvétius nos idées d'aujourd'hui. Helvétius, comme d'Holbach, considère toutes les religions existantes comme essentiellement nuisibles, et voici sa conclusion : « Nul Empire, dit-il, ne peut être gouverné par deux pouvoirs suprêmes et indépendants. Il est impossible de faire concourir les deux puissances spirituelle et temporelle au même objet : c'est-à-dire au bien public. »

Cela n'est pas d'une politique très moderne, comme le dit M. Keim. C'est au contraire une politique très ancienne, puisque cela procède de la vieille conception de l'Etat antique. C'est la négation de la liberté religieuse et de la neutralité de l'Etat. Ce point de vue est opposé à la séparation de l'Eglise et de l'Etat, et Albert Keim se corrige lui-même lorsqu'il écrit : « A noter qu'Helvétius admet comme une sorte de religion, d'excellentes lois, œuvre de l'expérience et d'une raison éclairée. Helvétius n'est point un de ces libres penseurs forcés qui condamnent *a priori* toute idée religieuse et jusqu'au mot de Dieu. » Je le crois bien !

Cet ennemi des religions entendait donner à l'Etat et à la Société future qui lui apparaissait comme le salut de l'humanité, le caractère religieux. Il ne supprimait pas la religion : il l'absorbait dans l'Etat. Mais à peine moins prudent que d'Holbach, il reculait le plus loin possible cette absorption. Il distinguait en attendant la religion du Christ, douce et tolérante, dont il consentait à s'accommoder et la religion des prêtres qu'il flétrissait comme une entreprise de discorde et de sang.

Passons maintenant à celui de tous ces philosophes qui est le plus original, le plus hardi, le moins connu : à Jean Meslier, curé d'Étrepigny, en Champagne, qui mourut en 1729, laissant un testament dont Voltaire a publié les extraits les plus saillants.

Le *Testament* de Jean Meslier est un livre d'une audace effroyable. C'est certainement le plus parfait manuel d'athéisme qu'on ait jamais écrit.

Résignation hautaine, désenchantée. C'est un homme du peuple qui écrit : ce n'est plus la plume d'un fermier général comme Helvétius ; pas de ménagements : Meslier dit la vérité toute crue.

Y a-t-il dans ce livre une trace quelconque de la séparation de l'Eglise et de l'Etat ? On ne trouve rien. Meslier ne voit pas de différence entre la religion naturelle, la religion de Voltaire, et la superstition la plus servile. Il traite de supposition absurde l'existence de l'âme immortelle ; il fait de la morale chrétienne une critique formidable. Il conteste les prétendues vertus sociales des religions que nous vantaient Voltaire et Montesquieu. Je vous cite simplement une phrase : « Les caresses d'une femme l'emportent tous les jours sur les menaces du Très-Haut. Une plaisanterie, un ridicule, un bon mot, font plus d'impression sur l'homme du monde que toutes les notions graves de la religion. Vous dites que la religion est bonne pour le peuple. En quoi est-elle bonne ? Pourquoi donc ce peuple est-il si vicieux et si dépravé ? »

Il ne croit pas que les vérités qu'il écrit soient bonnes à faire connaître : « On demande peut-être si l'athéisme raisonné peut convenir à la multitude. Je réponds que tout système qui demande de la discussion n'est pas fait pour la multitude. Les arguments d'un athée ne sont pas plus faits pour le vulgaire qui jamais ne raisonne, que les systèmes d'un physicien, les observations d'un astronome, les expériences d'un chimiste, les calculs d'un géomètre, les recherches d'un médecin, les dessins d'un architecte, les plaidoyers d'un avocat, qui tous travaillent pour le peuple à son insu. Ce serait une entreprise folle que d'écrire pour le vulgaire, que de prétendre tout d'un coup le guérir de ses préjugés. On n'écrit que pour ceux qui lisent et qui raisonnent. »

Le programme pratique de ce curé champenois n'est pas très différent de celui de Voltaire. Il veut qu'on utilise les prêtres, en leur faisant accomplir des tâches utiles, raisonnables. « Entre les mains d'un Gouvernement éclairé, les prêtres deviendraient les plus utiles des citoyens, des hommes déjà richement stipendiés par l'Etat, dispensés du soin de pourvoir à leur propre subsistance, auraient-ils rien de mieux à faire que de s'instruire eux-mêmes, afin de se mettre en état d'instruire les autres. »

Faire servir l'Etat au progrès de la philosophie, telle était toute la politique de l'abbé Meslier ; elle ne risquait pas de conduire le siècle à la séparation de l'Eglise et de l'Etat.

M. Alphonse Aulard s'est plu à opposer le christianisme prétendu de Jean-Jacques Rousseau au déisme voltairien. Il ne voit Rousseau qu'à travers Robespierre, son élève, et il déteste Robespierre. L'opposition entre Rousseau et Voltaire est factice. Dans les idées religieuses de Voltaire et de Rousseau, la différence n'est pas dans le fond ni dans la doctrine ; elle est dans la forme, dans l'accent.

Voltaire est plus froid, plus utilitaire, plus cynique. Rousseau plus vibrant, plus sentimental, moins préoccupé de l'utilité sociale que du progrès moral de l'individu. Rousseau a été formé par le protestantisme, école d'individualisme, tandis que Voltaire est un catholique, et par le catholicisme, on voit les choses en dehors de l'individu, d'une façon plus large, sous l'angle social.

J'ai beau relire après M. Aulard la célèbre *Profession de Foi du vicaire Savoyard*, rien que des mots polis à l'égard du Christ. C'est d'ailleurs dans son célèbre chapitre du *Contrat social* sur la religion civile, qu'il faut aller chercher la pensée véritable de Jean-Jacques Rousseau et non pas seulement dans la *Profession de foi du vicaire Savoyard*, qui sort d'un roman qui n'est pas forcément sa pensée personnelle. Dans le *Contrat social*, il prend la responsabilité de ses affirmations. Au chapitre *Religion civile*, Rousseau conçoit l'État comme une sorte de personne morale. Le contrat qui lui donne l'existence est saint. Saint ne veut pas dire seulement obligatoire et impératif, mais digne d'un respect religieux, comme une chose de nature à faire le bien de l'humanité.

Personne morale : l'État a des devoirs moraux à remplir, et le premier de ces devoirs serait de préparer le bonheur de ses membres : le bonheur dans tous les sens du terme ; la fin de l'État, c'est le bien commun.

Cette expression : le bonheur commun, combien de fois la retrouvons-nous dans les textes révolutionnaires, en tête de la Constitution de 1793, par exemple ?

L'État, pour Rousseau, est donc matière et instrument de bonheur, comme la religion exactement.

Le contrat qui donne naissance à l'État est saint par définition, car si ce contrat n'était pas saint, conforme à la loi morale, il ne pourrait pas donner naissance à un État légitime, à une personne morale.

Comment l'État remplira-t-il sa mission essentielle et providentielle ? Pour Rousseau, c'est par la loi que l'État poursuivra sa fin, qui est le bonheur commun. La loi est, par définition, l'expression de la volonté générale qui est identique à l'intérêt général. Les hommes étant corrompus sont incapables de comprendre leur véritable intérêt, et par suite d'avoir une volonté générale conforme au bien commun, par suite de faire eux-mêmes la loi. Alors on aura recours, d'après Rousseau, à des hommes élevés par leur intelligence, leur moralité au-dessus de leurs semblables ; à des législateurs, qui prépareront dans le recueillement, l'isolement, le contrat social, la Constitution, la Loi : « Il faudrait être Dieu pour donner des lois aux hommes. » (Livre II, ch. II.)

« Celui qui ose entreprendre d'instruire un peuple doit se sentir en état de changer, pour ainsi dire, la nature humaine. » Le législateur propose ce qui sera la loi au Peuple, comme Moïse l'a proposée aux Hébreux du sommet du Sinaï, comme Rousseau l'a proposée aux Polonais et aux Corses.

« La montagne » d'où descend la loi sur le peuple : la Montagne de la Convention ne sera pas, comme on le dit, les derniers bancs de l'amphithéâtre, l'extrême limite, les derniers bancs près du plafond. La montagne sera le Sinaï, le nouveau Sinaï d'où descendra la loi, la parole sainte qui fera le bonheur, non seulement des Français, mais de toutes les nations du monde : cette montagne dont parle Rousseau.

Cette loi, ainsi proclamée par le législateur, portera en elle-même une telle force persuasive qu'elle sera non seulement adoptée par le peuple, mais vénérée par lui comme l'expression d'une raison sublime.

On comprend qu'il n'y ait pas de place pour des religions particulières dans une pareille conception de l'Etat. Rousseau regrette la séparation du système politique et du système religieux ; il voudrait réunir les deux têtes de l'aigle et faire l'unité politique et religieuse, comme Hobbes.

Auguste Comte a rêvé le même rêve d'unité politique et d'unité religieuse.

Comment dans la pratique, supprimer l'opposition des deux royaumes, spirituel et temporel : rendre à l'Etat les attributions morales ? Rousseau répond : pour faire cette liaison, il faut créer la religion civile. Il ne s'agit pas de créer de toutes pièces une religion : la religion civile de Rousseau n'est pas sa création : elle a toujours existé ; elle est aussi ancienne que l'humanité ; c'est le fonds commun de toutes les religions, de toutes les sociétés. Une société ne peut pas vivre, sans un minimum de postulats, guides élémentaires acceptés comme d'instinct par tous ses membres. Pour établir la religion civile, qui donnera à l'Etat la force qui lui est nécessaire, qui en sera en quelque sorte le ciment, le législateur n'aura qu'à dégager de la masse des superstitions et des préjugés qui les auront recouverts « quelques postulats simples, indiscutables, qu'on trouve dans toutes les religions à la base de l'humanité ; l'existence de la Divinité puissante, intelligente, prévoyante et pourvoyante, la vie à venir, le bonheur des justes, le châtement des méchants, la sainteté du Contrat social et des lois ».

Rousseau espère bien, sans qu'il le dise ouvertement, que cette religion civile ou naturelle supplantera peu à peu, en les rendant inutiles, les religions positives, toutes inciviles. Son Etat est à la



fois religieux par la mission morale qui est sa raison d'être, anti-religieux par son action nécessaire, quoique tolérante, contre les anciens cultes qui sont autant d'obstacles à l'accomplissement de sa mission.

Cette conception de l'Etat de J.-J. Rousseau n'était ni originale ni singulière en son temps. En somme, tous les philosophes du XVIII<sup>e</sup> siècle l'ont admise. Tous ont cru que la loi pouvait et devait être instrument de bonheur. Tous ont proclamé que l'Etat avait une mission morale à remplir. Comment, en effet, auraient-ils mis l'Eglise sous la surveillance de l'Etat s'ils n'avaient pas attribué à l'Etat un idéal supérieur ?

De cette revue rapide des philosophes du XVIII<sup>e</sup> siècle, il résulte à mon sens cette conclusion remarquable : malgré les divergences qui les séparent, ils s'entendent sur une opinion ! ils sont persuadés, d'abord qu'il peut exister une science politique et sociale ; autrement dit, que la raison humaine est capable de construire, de réaliser la société juste et idéale, qu'ils appellent du nom de Patrie. Nom magique qui sert de mot de ralliement ; que les Révolutionnaires adopteront à la lettre. Tous croient, avec l'abbé de Saint-Pierre, que l'Etat a une mission à remplir comme la religion. Celle d'assurer le bonheur terrestre, de faire régner sur le globe, l'âge d'or. Demandant beaucoup à l'Etat, le considérant comme une providence, les philosophes lui délèguent les pouvoirs les plus étendus. Ils lui subordonnent la religion.

Nous savons maintenant pourquoi les hommes de 89 n'iront pas d'emblée à la solution de la séparation de l'Eglise et de l'Etat. Ils sont les élèves des philosophes. En bons élèves, ils essaieront d'abord de nationaliser le catholicisme, de le mettre au service de l'ordre nouveau ; et cette tentative de nationalisation du catholicisme, c'est la Constitution civile du clergé, à laquelle auraient probablement applaudi Voltaire, Montesquieu et les Encyclopédistes : Constitution civile du clergé qui faillit réussir, et qui échoua pour des raisons diverses. Les révolutionnaires s'obstinèrent cependant deux ans à la faire vivre.

Ils refusèrent aux dissidents restés fidèles à Rome, cette liberté et cette égalité des cultes qu'ils n'avaient pas inscrites dans leur Déclaration des droits. Ils n'y avaient inscrit que la tolérance. Ils furent obligés cependant de se rendre à l'évidence, et à la nécessité. Il leur fut impossible d'imposer à toute la France leur catholicisme épuré. Alors, leur déception se changea en colère quand ils aperçurent que les prêtres jureurs eux-mêmes se montraient indociles à leurs directions. Ils décrétèrent la ruine de leur propre création. Ils enlevèrent tout caractère officiel au clergé constitu-

tionnel ; ils le réduisirent à se contenter à son tour de la tolérance. Ils cessèrent de le payer. Sans doute l'Etat fut séparé de l'ancienne Eglise, mais cette séparation fut incomplète, boiteuse. En combattant le catholicisme, les révolutionnaires n'ont pas renoncé à leur rêve d'unité morale et religieuse. L'heure n'est pas venue du laïque. Au moment où ils sécularisaient l'état civil, ils commençaient à organiser, à rendre officiel le culte de la Patrie, éclos spontanément dans l'enthousiasme des fédérations. Ce culte de la Patrie grandit en même temps que grandissait le catholicisme constitutionnel ; et quand le catholicisme constitutionnel perdit le caractère de religion nationale, le culte de la Patrie était déjà adulte et apte à le remplacer. Le culte de la Patrie dura autant que la séparation elle-même, jusqu'au Concordat.

Quels que soient les noms divers qu'on lui donne, Culte de la raison, Culte de l'Être suprême, culte décadaire, ce culte restera pendant tout le temps, identique à lui-même. Ce fut essentiellement l'Etat culte et religion.

La politique religieuse de la Révolution française présente ainsi un double aspect :

Un aspect négatif, quand on considère la guerre qu'elle fit aux anciennes Eglises.

Un aspect positif, quand on l'examine dans ses nouvelles constructions culturelles.

Ces deux aspects sont aussi les deux aspects de la philosophie du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Dualité singulière de cette doctrine et de cette politique : dualité plus apparente que réelle. Ici et là se révèle la même mentalité. Philosophes et révolutionnaires ont été élevés par des prêtres, les seuls éducateurs d'alors. Leur formation est double : elle est chrétienne et classique, catholique et antique.

Puis ils ont vécu dans une société restée harmonique, au moins dans ses principes ; ils ont construit leur cité future, avec les éléments qu'ils avaient sous la main de la cité présente. Convaincus que la réforme civile et sociale ne pouvait se suffire à elle-même, ils ont voulu la compléter par une réforme religieuse et morale correspondante.

En un mot, les ennemis de l'Eglise, au moment même où ils la combattaient, montraient à l'évidence qu'ils avaient en eux l'esprit de l'Eglise.

(A suivre.)

---

# Esthétique et critique littéraire chez les Grecs

par Aimé PUECH,  
Membre de l'Institut,  
Professeur à la Sorbonne.

---

## VII

### Aristote : la Poétique ; L'Épopée (1).

Aristote a eu plus d'esprit historique que Platon. Il l'a prouvé par ses travaux d'érudition, par l'enquête si méritoire, si ample, qu'il a menée sur les origines de la littérature aussi bien que sur celles des sociétés politiques en Grèce. Il n'avait cependant pas et ne pouvait pas avoir l'esprit historique au degré où il s'est développé — assez récemment d'ailleurs — chez les modernes. C'est pourquoi il n'a pas, dans sa *Poétique*, poursuivi l'étude des genres selon leur évolution chronologique, et il n'a parlé de l'épopée que dans la seconde partie du 1<sup>er</sup> livre, après avoir achevé l'histoire de la tragédie. C'est, nous l'avons vu, parce qu'il a considéré celle-ci comme la forme parfaite de l'art poétique. Elle contient tout ce que possède l'épopée, avec quelque chose de plus. Et ainsi la poésie elle-même se définit mieux à travers l'image qu'en offre le genre le plus achevé qu'elle ait produit. Mais Aristote a bien senti que la tragédie était issue de l'épopée et il n'a pas négligé de montrer fortement cette relation. L'épopée elle-même est pour lui, telle qu'elle a été comprise par Homère semi-dramatique. Elle est un genre mixte, intermédiaire entre le genre exclusivement narratif et le drame. Au point de vue de la valeur esthétique, ce caractère la place seulement au second rang.

Aristote n'avait pas pris moins de précautions érudites avant d'aborder l'étude de l'épopée qu'avant de s'engager dans celle du drame. Alors qu'il était le précepteur d'Alexandre, il avait préparé lui-même une édition de l'*Iliade*, l'édition dite de *la cassette*. Il avait composé un recueil de *Problèmes homériques*. Tout cela est perdu ; il en reste cependant des traces, pour les *Problèmes* surtout. Tout cela aussi concerne exclusivement Homère. C'est

(1) Huitième du cours.

qu'Homère représente véritablement pour lui l'épopée grecque ; les *Cycliques* ne lui servent que de repoussoir. Aristote n'a pas mis en doute l'existence d'Homère, et ses remarques sur la composition de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, sur l'excellence de cette composition, révèlent assez combien il était loin de notre point de vue. Il n'y avait pas pour lui, pas plus qu'il n'y a eu pour les Alexandrins, de *question homérique*. Même le scrupule qui a tourmenté les deux *Chorizontes*, Xénon et Hellanicos, lui est étranger. Il ne doute pas que l'un comme l'autre poème ne soit du même auteur, Homère.

L'étude de l'épopée est faite par lui, ai-je dit, comme une contrepartie de celle de la tragédie. Il ne cesse pour ainsi dire pas de confronter l'une et l'autre. En quoi se ressemblent-elles et en quoi sont-elles différentes ? L'épopée est pareille à la tragédie en tant qu'elle imite une action *sérieuse*. La comédie trouve son parallèle dans le poème héroï-comique du *Margilès* qu'Aristote regarde aussi comme l'ouvrage d'Homère. Pour la définition qu'il donne du genre épique, Aristote se place donc comme de coutume au point de vue de l'*imitation*. Il considère comme tout à fait superficielle l'opinion commune qui définit les genres poétiques d'après les *mètres* qu'ils emploient, et donc l'épopée par l'emploi de l'hexamètre dactylique (héroïque). Est-ce qu'Empédocle, dit-il, n'a pas employé le même vers ? Or, qui osera appeler Empédocle un poète épique ? Empédocle est un physicien, φυσικόλογος, et non seulement les genres ne se définissent pas par la nature du mètre, mais la poésie elle-même ne se définit pas par l'emploi du vers. Le *poète*, c'est-à-dire l'auteur de *fiction*s, est un *imitateur*, et Sophron le Syracusain, qui a écrit ses *Mimes* en prose, est en réalité un poète. Aristote n'ajoute pas que Platon, l'ennemi des poètes et l'admirateur de Sophron, en est un lui-même ; mais il serait aisé de le conclure de ce principe, au moins pour une bonne partie des *Dialogues*.

Analogue à la tragédie parce qu'elle imite, et parce qu'elle imite une action sérieuse, l'épopée s'en distingue parce qu'elle est narrative, au moins par le cadre, et elle s'en distingue aussi par l'étendue. Elle n'est, à cet égard, aucunement liée par le respect de la vraisemblance, qui rend naturel, sinon nécessaire, que la tragédie s'enferme dans une révolution du soleil. Elle a plus d'étendue que la tragédie pour une autre raison ; parce qu'elle est capable de contenir des actions simultanées, — je ne dis pas de les raconter *simultanément*, car vous savez combien Homère y est encore inhabile : il découpe les actions parallèles en segments, qu'il nous présente chacun à son tour ; — mais il n'en est pas

moins vrai que, de cette manière aussi, l'épopée peut atteindre des proportions bien plus étendues que le drame.

L'épopée a les mêmes éléments que la tragédie, sauf deux. Les éléments communs sont l'action (ou la fable) ; les caractères (ou les mœurs) ; l'expression, *διόμοια*. Les éléments qui sont spéciaux à la tragédie sont la mélopée (lyrisme) et le spectacle. Aristote conclut un peu témérairement de cette comparaison que, puisque qui peut le plus peut le moins, le poète dramatique doit être capable de devenir poète épique, mais non réciproquement. Ce sont là vues de théoriciens — comme celles de Platon, d'ailleurs contradictoires, sur la relation entre le talent du poète tragique et celui du poète comique — qui risquent d'être démentis par la réalité.

Le plus important de tous ces éléments, c'est l'action, la fable. Cette action doit être, comme celle de la tragédie, une et cohérente ; on sait qu'Aristote a posé en règle que les épopées *biographiques* — *Théséides* ou *Héracléides*, et elles étaient nombreuses, — n'ont qu'une apparence d'unité, une unité factice, et sont par conséquent à condamner. Homère, le plus ancien des poètes, — à notre connaissance, car Aristote ne doute pas qu'il n'ait eu des prédécesseurs, — avait cependant donné le meilleur exemple. Les deux sujets de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* sont un modèle d'unité véritable. Dans l'*Iliade*, il s'est gardé de raconter toute la guerre de Troie ; il a pris pour thème la Colère d'Achille. Aristote ne se donne d'ailleurs nullement la peine de démontrer que tout, dans le poème tel que nous le lisons, se ramène à ce thème. Sentait-il plus ou moins vaguement que la tâche était difficile ? Ce n'est pas sûr ; il est à noter cependant qu'il prend plus volontiers comme exemple de l'unité d'action l'*Odyssée*. Dans l'*Odyssée*, Homère n'a pas non plus compris toute la vie d'Ulysse ; il n'a pas par exemple raconté la blessure qu'il a reçue dans sa jeunesse sur le Parnasse (cependant ce récit se lit aujourd'hui, épisodiquement, dans le poème ; manquait-il dans le texte d'Aristote ? ou Aristote veut-il dire seulement qu'il n'est que rappelé comme un souvenir du passé lointain ? Cette dernière hypothèse me semble la plus probable). Homère n'a pas non plus raconté la folie que le héros avait simulée pour se dispenser de répondre à l'appel d'Agamemnon. Le sommaire que donne Aristote de l'action de l'*Odyssée* est le suivant : « Un homme est absent de son pays pendant de longues années ; il est tenu en surveillance par Poséidon ; il est seul ; et chez lui la situation de sa maison est telle que ses biens sont dépensés par des prétendants, que son fils est exposé à des embûches ; il revient, après bien des épreuves ;

il se fait reconnaître (1) et attaque lui-même ses ennemis, réussit à se sauver et tue ses ennemis. Voilà proprement le sujet : tout le reste est épisodes » (2). Le résumé peut nous paraître tendancieux ; le retour d'Ulysse y est mis au premier plan, et toute la première moitié de l'*Odyssée* n'est que vaguement indiquée. La doctrine d'Aristote sur l'unité d'action n'en est pas moins juste.

L'action, qui doit être une, peut se présenter, comme dans la tragédie, sous deux formes ; elle peut être simple, c'est-à-dire qu'elle n'a alors qu'une péripétie, le passage du bonheur au malheur pour le héros (Aristote ne cite pas d'exemple) ; elle peut être complexe, par exemple, celle de l'*Odyssée*. La conduite de cette action, dans l'un et l'autre cas, est soumise aux mêmes règles que dans la tragédie. Il faut qu'elle soit logique ; il faut qu'elle soit en harmonie avec le développement naturel des caractères une fois posés ; qu'elle comporte le minimum de hasard, et se passe de ces interventions indiscrettes du poète dont le premier venu est capable de percer à jour l'arbitraire ; qu'elle n'ait rien d'analogue à ces dénouements de tragédie par le *Deus ex machina* qu'Aristote condamne. Il donne un exemple d'une faute dans l'*Iliade*, c'est au II<sup>e</sup> chant (justement un de ceux pour lesquels la critique moderne est le plus sévère, τὰ περι τὸν ἀπόπλου, le récit de l'embarquement des Grecs) ; Aristote blâme, après la fuite d'Agamemnon et la dispersion de l'assemblée, l'apparition d'Athéné, qui seule réussit à arrêter le mouvement qui entraîne les Achéens vers leurs vaisseaux.

Quant à la vraisemblance que l'action épique doit observer comme l'action dramatique, les conditions ne sont pas exactement les mêmes pour l'une et pour l'autre. Les exigences les plus grandes sont imposées au drame. Les spectateurs sont trop fortement choqués d'une invraisemblance qui éclate aux yeux. Aristote en cite un cas, que nous comprenons mal, parce qu'il est tiré d'une tragédie perdue, où Amphiaras jouait un rôle. Dans l'*Iliade*, il note un défaut analogue ; c'est, au très beau chant XXII (le chant de la *Mort d'Hector*), la poursuite d'Hector par Achille, tandis que l'armée achéenne, sur un signe que lui a fait ce dernier, demeure spectatrice immobile du combat. Comment peuvent-ils se contenir ainsi, ceux qui vont tout à l'heure enfoncer haineusement le fer de leurs lances dans le cadavre encore palpitant du héros troyen ? Toutefois nous sommes ici en présence d'un récit

(1) Le texte n'est pas sûr.

(2) Fin du chapitre XVII.

épique. Le cas serait moins grave qu'au théâtre. Du reste Aristote convient qu'Homère a su rendre toute la scène si vivante et si émouvante que le spectateur ne voit pas l'in vraisemblance. Nous sommes donc ici conduits à louer l'art du poète, non à le critiquer. Les fautes, en matière d'art et de poésie, qui seules sont graves aux yeux d'Aristote, sont les fautes d'*impuissance*. Il exclut d'une manière assez curieuse les fautes d'*ignorance*. Un peintre qui aura mal représenté un cheval au galop ou donné des cornes à une biche est excusable pour son ignorance, si par ailleurs la peinture est bonne ; celui qui est inexcusable, c'est celui qui n'est pas capable de bien peindre.

Bien que l'action de l'épopée doive être une et cohérente, ce que nous a dit Aristote des épisodes par rapport à la tragédie ne s'applique pas non plus exactement à l'épopée. L'épopée, qui est longue, ne peut se passer d'épisodes ; il suffit qu'ils soient amenés naturellement, qu'ils se rattachent aisément à l'action, sans qu'il soit nécessaire qu'ils en dérivent. L'*Iliade* est un σύνθεμα πολύμυθον, un ensemble complexe de fables (ou d'actions). C'est à peu près la seule indication que le regard d'Aristote, si habitué à observer les faits qu'il n'en laissait guère échapper d'essentiels, a aperçu en une certaine mesure la donnée principale de la *question homérique*. Mais il s'est contenté de noter le fait, sans en rien conclure.

Il faut de plus, dans le choix et l'ordre des épisodes, se préoccuper de la variété. La monotonie est l'un des défauts auxquels l'épopée est exposée par sa nature, et qu'on doit prendre grand soin d'éviter.

Pour le caractère du héros, les remarques faites au sujet du héros tragique restent valables. Pour qu'il nous intéresse, le héros épique doit également ne pas trop différer de nous. Il doit n'être ni parfait ni proprement méchant. Le personnage d'Achille, avec sa fierté, noble en son principe, mais poussée à l'excès, répond admirablement à ces conditions. Si le héros épique ne doit pas être un scélérat, il faut en effet d'autre part qu'il ait une certaine noblesse morale, qu'il soit ἐπιεικής. Il y a toujours quelque idéalisme dans la théorie de l'art professée par Aristote, si réaliste que soit la méthode.

Sur l'effet produit par l'épopée, Aristote ne juge pas utile de s'expliquer et les modernes ne se sont guère posé la question. Mais on peut affirmer, je crois, que rien ne s'oppose à ce que la doctrine de la *catharsis* soit étendue au poème épique. Sans doute c'est au théâtre surtout que la *purgation* des passions peut se produire parce que tout y est mis sous nos yeux. A un moindre degré ce-

pendant, le lecteur peut éprouver, en lisant l'*Iliade* ou l'*Odyssee*, un soulagement analogue à celui que l'*Œdipe-Roi* ou l'*Hippolyte* donnent à la sensibilité du spectateur. Aristote n'a-t-il pas dit qu'une tragédie vraiment bonne peut se passer de la scène, et, à la simple lecture, ποιεῖν τὸ ἔργον αὐτῆς ?

Aristote pousse si loin le rapprochement entre le drame et le poème épique qu'il retrouve dans l'action de celui-ci les mêmes caractères que dans celle du premier. A ce point de vue l'*Iliade* et l'*Odyssee* sont à distinguer. La première appartient au genre simple et pathétique. Aristote ne justifie pas en détail ce jugement, mais il est facile d'apercevoir ses raisons. L'*Iliade* est du genre simple parce qu'elle n'offre en réalité qu'une situation ; la colère d'Achille, qui cause sa retraite, avec une seule péripétie, le revirement qui, après la mort de Patrocle, le ramène au combat. Qu'elle soit pathétique, cela n'a pas besoin de commentaire. Elle l'est plus que ne l'est l'*Odyssee*, sauf les derniers livres de celle-ci. L'*Odyssee* est celui des deux poèmes qu'Aristote prend le plus fréquemment pour exemple. C'est qu'elle est πεπλεγμένη, intriguée. L'événement le plus notable de cette intrigue, c'est une *reconnaissance*, ou plutôt une série de reconnaissances. Toutes ces reconnaissances ne sont pas de valeur égale. Celle d'Ulysse par Euryclée, dans la scène du bain de pieds, lui paraît préférable à celle du même Ulysse par Eumée et Philœtios. C'est qu'elle est plus imprévue, plus périlleuse, donc plus émouvante. L'une et l'autre ont cependant un défaut ; c'est qu'elles sont dues à un signe physique, une cicatrice, signe extérieur qui ne fournit d'ailleurs pas une preuve décisive. Il est curieux qu'Aristote préfère parler de ces deux reconnaissances plutôt que de celle d'Ulysse par Pénélope, au moyen du secret de la chambre nuptiale.

Le mérite d'Homère qu'Aristote a le mieux senti, c'est le caractère objectif de sa poésie. Caractère qui est celui de tout l'art grec, de la poésie latine aussi, mais qui n'est jamais ailleurs si marqué que dans l'*Iliade* et l'*Odyssee*. Otez, dit Aristote, la brève invocation à la Muse qui ouvre l'un et l'autre poème, vous ne rencontrez plus nulle part une intervention directe du poète dans son œuvre. Tout y est μιμῆσις imitation. Homère laisse parler et agir ses personnages comme ils doivent agir et parler selon leurs sentiments et selon les situations où ils se trouvent placés. Il nous donne ainsi la même impression de vie que la réalité. De là sa supériorité dans la peinture des mœurs (ἤθη), de là aussi sa supériorité dans ce qu'Aristote appelle la διάνοια, c'est-à-dire dans les mobiles qui dirigent l'action. C'est par des discours surtout que s'expriment les mœurs et la *dianoia* ; c'est



aussi cependant par des actes. Chez Homère, dit Aristote, tout est  $\eta\theta\omicron\varsigma$ : οὐδὲν ἀηθές ; c'est-à-dire tout est vie et vérité. Et ce mérite est obtenu par la soumission absolue de l'artiste à son objet. C'est ce qu'il ne faut pas oublier, quand on veut porter un jugement sur le principe de l'*imitation*, qui domine toute l'esthétique antique.

D'autant plus que, chez Aristote, le danger que pourrait avoir ce principe, si l'on en faisait sortir un réalisme plat, une reproduction mécanique de la réalité, sans aucune part d'interprétation ni de choix, est senti et évité. Nous avons vu déjà que le héros doit être éminent, et qu'Achille en est le type parfait. Les événements eux-mêmes doivent avoir un caractère exceptionnel. Dans la tragédie, Aristote admet un élément de merveilleux, θαυμαστόν, parfois même τερατώδες (légende de Prométhée, etc.), dont il ne faut d'ailleurs user qu'avec discrétion. De même il peut y avoir dans l'épopée un élément ἄλογον, irrationnel, ou invraisemblable, au sens strict du mot. Outre l'exemple que j'ai déjà mentionné de la poursuite d'Hector par Achille, Aristote en voit un autre cas dans la scène de l'*Odyssée* où le navire des Phéaciens dépose Ulysse endormi sur la plage d'Ithaque. Ces deux morceaux sont, selon lui, le récit de faits également difficiles à croire pour un homme de bon sens. Mais dans tous deux le poète a su faire illusion, et il n'y a pas de reproche à lui adresser. Aristote a vivement senti, — eût-il été Grec sans cela ? — le charme de la *fiction*. Le poète ne copie pas uniquement la réalité ; il invente, et il embellit. Aristote a fait à ce sujet une de ces remarques très simples, mais pleines de sens, qui, dans leur apparente banalité, éclairent vivement tout un sujet. Tout le monde, note-t-il, ajoute à un récit ou le modifie en le reproduisant. Nous nous enchantons de mensonges que nous ne prenons au sérieux qu'à demi. Homère est le grand maître en ψευδῆ, en *mensonges*, comme diront les Grecs, en *fiction*s comme nous dirions plutôt. Aristote, pas plus Platon, ne possède une psychologie assez avancée pour discerner nettement l'imagination comme une faculté spéciale, et son esthétique garde en l'ensemble un caractère par trop intellectuel et logique. Toutefois, par ce qu'il dit ainsi de la fiction, l'imagination reprend ses droits. Aristote fait leur part aux deux éléments de l'art, *vérité* et *poésie*, et il est loin de sacrifier le second. Il va jusqu'à dire qu'il vaut mieux nous présenter des événements impossibles, mais vraisemblables, que possibles, ou même réellement arrivés, mais peu vraisemblables.

Ce qui peut fermer les yeux, ce qui les a fermés à plus d'un interprète d'Aristote sur la part qu'il concède à la sensibilité et à

l'imagination, c'est le ton abstrait qu'il à coutume de prendre pour exprimer ses idées ; c'est la sécheresse rapide de son analyse. Mais ce serait être injuste pour lui que de s'arrêter aux apparences.

Je viens de parler du style d'Aristote, de ce style dépouillé qui ne cherche que la clarté et l'exactitude. La *Poétique* est du reste un ouvrage d'enseignement, non destiné au public, un recueil de notes pour un cours qui devait s'adresser à une élite. Mais Aristote ne se laisse pas aveugler par son propre goût pour cette manière — goût commandé par la nature des sujets qu'il traite. Il sait très bien que la poésie, et particulièrement la poésie épique, réclame un ton tout autre. Ce qu'il en dit est bref, mais très significatif. Le vers héroïque d'abord lui semble avoir avec l'épopée la même convenance que le trimètre iambique avec le drame : l'un est le mètre du récit orné, l'autre celui du dialogue naturel. C'est la *nature* qui nous a découvert l'un et l'autre, et nous a fait comprendre leur emploi. On voit que notre philosophe ne s'est guère soucié des subtiles conjectures que l'on peut faire sur les origines de ces deux mètres, et auxquelles les métriciens modernes devaient se complaire, sans beaucoup de succès. Quant au style, Aristote pense de même que celui de l'épopée doit différer de celui de la tragédie par l'élévation et l'éclat. De là pour lui la nécessité d'employer plus largement deux procédés auxquels le drame recourt lui-même, les *métaphores* et les *glottai* (termes rares ou dialectaux). Le poète doit surtout faire apparaître son art de l'expression et de la forme dans ce qu'Aristote appelle les ἀργὰ μέρη, les parties *mortes*, celles qui ne sont ni éthiques (en action ou en discours), ni pathétiques, les parties de *raccord* entre les scènes importantes.

Telle est la conception qu'Aristote s'est faite de l'épopée. On voit qu'elle est aussi complète, aussi précise que celle de la tragédie et qu'elle est dans l'ensemble d'une remarquable justesse. Elle a son origine, elle aussi, à la fois dans les faits observés (étude d'Homère, et accessoirement des poètes cycliques) et dans la considération abstraite de l'essence. Si l'on compare les deux formes principales de la poésie, épopée et drame, nous avons vu pour quelles raisons Aristote place le drame au premier rang. Cela n'implique pas le même classement individuel pour les poètes. Cela n'implique pas qu'il place Eschyle, Sophocle et Euripide au-dessus d'Homère. Homère demeure pour lui, sans qu'il soit besoin de le dire, ce qu'il a été pour tous les Grecs — sauf *Zoïle* — le plus grand des poètes.

---

# Romanciers allemands contemporains

Par R. GUIGNARD,

Chargé de cours à l'Université d'Alger.

---

## II

### Le problème de la décadence chez Thomas Mann.

Les penseurs qui ont le plus d'influence sur Thomas Mann dès ses débuts ont Nietzsche et Schopenhauer. L'ordre dans lequel nous les énumérons semble au premier abord peu logique, mais c'est l'ordre même dans lequel Thomas Mann les a connus, et par conséquent l'ordre dans lequel ils ont agi sur lui. Thomas Mann déclare en effet dans son interview des *Nouvelles Littéraires* : « J'ai connu Nietzsche avant Schopenhauer qui a été ma grande expérience philosophique et qui m'a véritablement donné le sens et le goût de la métaphysique ».

Le point de départ de Nietzsche, sa vue pessimiste du monde, son regret de la beauté grecque perdue, son dégoût de l'humanité moderne, sans énergie et sans grandeur, sa haine de la démocratie niveleuse : voilà ce qui séduit Thomas Mann. Mais lorsque Nietzsche exalte la volonté de puissance, Thomas Mann refuse de le suivre, ou plutôt il hésite entre deux aspects de la pensée du maître.

Dans un certain sens en effet la volonté de puissance exige que l'on n'ait pitié ni d'autrui ni de soi-même ; elle impose même de créer de la souffrance. De telles tendances répugnaient profondément à Thomas Mann qui ne pouvait penser sans frémir à la « bête blonde », et qui supportait difficilement les louanges accordées à la vie au détriment de l'esprit.

Mais, à un autre point de vue — le point de vue précisément qu'admettait Thomas Mann — la volonté de puissance n'était plus un masque de la violence et de la méchanceté, mais la plus belle expression de la grandeur morale : toute l'existence de Nietzsche elle-même n'avait été qu'une lutte au cours de laquelle il s'était

affirmé héroïquement en face du monde, des idées et de la maladie.

Thomas Mann nous a dit lui-même quelles parties il préférerait dans l'œuvre de Nietzsche : « Ce que j'admire en Nietzsche, c'est moins le métaphysicien que le psychologue de la décadence, le critique de la culture ou le styliste, c'est-à-dire le Nietzsche de *Au delà du Bien et du Mal*, et du *Gai savoir* plus que celui de *Zarathustra* (1).

Les héros de Thomas Mann ne seront d'ailleurs pas uniformément de ces décadents de l'esprit que stigmatisait Nietzsche ; sans doute ils seront les descendants affaiblis de races autrefois vigoureuses, mais tous ne se complairont pas dans leur déchéance ; certains d'entre eux chercheront à réagir, et, autant que leurs forces physiques le leur permettront, à vivre intensément, plus intensément peut-être que leurs robustes ancêtres, car leurs luttes ardentes seront celles de l'esprit.

Le point de départ de Schopenhauer est également une vue pessimiste du monde. Sans faire comme Nietzsche d'allusions précises à la génération qui est la sienne, il parle en termes généraux de la vanité de l'existence, de son écoulement sans but, du néant de l'amour. Il insiste sur le caractère négatif du plaisir, il nie que l'humanité puisse jamais être heureuse. C'est que selon lui tout se ramène au vouloir-vivre créateur d'illusions innombrables et douloureuses. Il en prône l'abdication, tandis que Nietzsche ne vise qu'à l'exalter sous la forme de la volonté de puissance.

Rappelons-nous, pour bien comprendre l'action exercée par Schopenhauer sur Thomas Mann, l'amour du romancier pour la mer et son goût du sommeil : deux expressions de son aspiration à l'infini et à l'apaisement total vers lequel tend la philosophie de Schopenhauer, qui est sur ce point aux antipodes de celle de Nietzsche.

Thomas Mann commence à se montrer psychologue averti de la décadence dans les différentes nouvelles du petit recueil paru en 1898 chez Fischer sous le titre *Der Kleine Herr Friedemann*.

Quatre de ces nouvelles sont très courtes, et nous mettent sous les yeux divers types humains qu'il n'est pas sans intérêt de passer rapidement en revue avant d'examiner les deux nouvelles plus étendues.

*La Morl* est un extrait du journal intime d'un homme qui a

(1) Interview des *Nouvelles Littéraires*.

depuis longtemps le sentiment qu'il mourra le jour de son quarantième anniversaire — le 11 octobre. Il habite une maison au bord de la mer, et l'automne qui commence est en harmonie avec ses sentiments : « La mer est grise et calme, et il tombe une pluie fine et triste. En voyant cela ce matin, j'ai pris congé du soleil et j'ai salué l'automne, mon quarantième automne, qui a réellement fini par arriver, impitoyable » (1). Il ne se raidit point contre un sort depuis longtemps prévu, il se laisse aller, et il écrit ces mots qui expriment admirablement sa lassitude foncière : « Personne ne meurt sans y consentir. Abandonner la vie et s'abandonner à la mort, on le fait toujours par faiblesse et cette faiblesse est toujours la conséquence d'une maladie du corps ou de l'âme, ou des deux » (2).

Paolo Hofmann, le héros de la *La volonté d'être heureux*, est, dès sa jeunesse, maigre et jaune, il souffre d'une maladie de foie. On lui refuse la main d'une jeune fille qu'il aime, et il voyage. Au bout de plusieurs années, il révèle à un ami rencontré par hasard que seule la volonté lui permet de rester vivant. Déjà Thomas Mann ne manque pas d'insister sur le caractère pathologique de la grande passion de Paolo Hofmann : « l'instinct égoïste du malade avait enflammé en lui le désir de s'unir à la santé florissante (3) ». On finit par lui accorder la main de celle qui est restée fidèle à son souvenir malgré les années ; mais il meurt le lendemain de ses noces : « il n'avait plus de prétexte pour vivre ».

Dans cette nouvelle, le héros décadent est soutenu seulement par la volonté d'être heureux, mais il ne peut pas supporter la réalisation de son bonheur.

Autre nouvelle : *Déception*. Le narrateur rencontre sur la place Saint-Marc, à Venise, un homme qui lui fait d'étranges confidences : rien dans la vie ne le satisfait ; il a connu toutes les émotions, toutes les jouissances, et son cœur est resté inasouvi. Il se demande toujours : « Et après ? Pourquoi faut-il qu'il y ait un horizon ? » Son éternelle nostalgie, il le sait, ne sera jamais apaisée. Il ne lui reste plus qu'une expérience à faire : celle de la mort. Mais il sait que ce sera une ultime déception. Tout cela est exprimé avec une netteté cruelle, c'est l'aveu du décadent incapable de trouver un intérêt quelconque à l'existence.

Tobias Mindernickel enfin, le héros de la dernière nouvelle

(1) *Der Kleine Herr Friedemann*, p. 55.

(2) *Ibid.*, p. 61-62.

(3) *Ibid.*, p. 86.

du recueil, présente des traits nettement pathologiques. Par un besoin d'aimer et de se dévouer qui au début le rend sympathique, il recueille un chien malade et le soigne ; mais lorsque l'animal guéri fait preuve de vitalité, son bienfaiteur le tue dans un accès de colère, car il ne peut pas supporter la vie joyeuse et bruyante — la vie de tous les jours, la vie normale : lui aussi n'est pas adapté.

Les deux autres nouvelles du recueil sont plus importantes que ces simples esquisses.

Dans *Le petit Monsieur Friedemann*, la décadence physiologique n'a pas de causes héréditaires, elle est due à un accident. A l'âge d'un mois, la nourrice laisse tomber le héros, qui reste bossu. Tout le reste de son histoire est une conséquence de son infirmité. Après un amour malheureux, à l'âge de seize ans il se jure de ne plus risquer de perdre sa tranquillité dans des aventures sentimentales. Malgré tout, il aime la vie dont il ne peut pas jouir, et il s'arrange de façon à en avoir toujours autour de lui le reflet transfiguré par l'art et la méditation. Il apprécie tout particulièrement les représentations théâtrales, où les conflits n'ont pas l'âpreté de la réalité.

Il semble devoir être plus heureux avec son infirmité qu'il ne l'aurait été s'il avait pu se mêler à l'humanité vulgaire. Mais, en la personne de M<sup>me</sup> de Rinnlingen, la vie réelle qu'il fuyait par une nécessité qui était devenue un goût se présente à lui et l'attire irrésistiblement hors de sa sphère. Un soir, cette femme qu'il admire humblement consent à s'entretenir en particulier avec lui, comme si elle voulait lui donner l'occasion de lui faire des confidences et de lui avouer son amour : mais elle ne l'écoute pas, et il s'aperçoit qu'elle se moque de lui. Il ne lui reste plus qu'à se laisser glisser dans le fleuve qui coule tout près.

Le *Bajazzo*, comme l'a remarqué Havenstein, à la différence des autres nouvelles du recueil, nous montre le processus même de la décadence, au lieu de se borner à en exposer les conséquences il faut donc y voir le véritable prélude aux *Buddenbrook*.

La vie trop aisée que mène le héros, les voyages qui le détachent du milieu dans lequel il a grandi, l'éloignent à son insu des êtres et des choses. Il s'aperçoit qu'il s'est désadapté le jour où voulant adresser la parole à une jeune fille pendant une vente de charité il n'arrive qu'à se rendre ridicule.

Les héros de ce premier recueil, en définitive, succombent lorsqu'ils entrent en contact avec la vie banale et courante, qui ne s'embarrasse pas de sentiments ni de rêveries.

Dans les *Buddenbrook*, Thomas Mann va reprendre ce thème

avec une maîtrise incomparable, en montrant le destin, non plus d'un individu isolé mais de toute une famille dont la ruine est amenée par des causes physiques et morales.

Le roman ne devait pas avoir, primitivement, l'ampleur que nous lui connaissons aujourd'hui. Th. Mann voulait d'abord ne décrire que la dernière phase, c'est-à-dire l'histoire de Thomas et de Hanno Buddenbrook. Cela aurait fait 250 pages réparties en 15 chapitres (1). Mais bientôt les ancêtres de son héros s'imposèrent à son imagination aussi bien que les héros eux-mêmes, et le roman prit du volume entre ses mains. Un instant, il songea à une sorte de pacte avec son frère Henri, qui se serait chargé de la partie historique, Thomas se réservant de traiter la catastrophe (2). Mais ce projet ne fut pas réalisé, Thomas rédigea le tout à lui seul, par petits fragments, et le roman terminé se présenta sous l'aspect d'une ample chronique familiale (3).

L'action des *Buddenbrook* commence en 1835 à Lubeck. Le plus ancien représentant de la famille, c'est Jean Buddenbrook qui grâce à d'heureuses spéculations sous l'Empire a accumulé une fortune considérable. C'est encore un homme du XVIII<sup>e</sup> siècle, il se plaît à parler français, il est partisan des « lumières », et le nom de Voltaire revient souvent sur ses lèvres. Son fils continue à augmenter le prestige de la maison et la richesse de la famille. Il porte le titre de consul. Il sait marcher avec son siècle. Il est partisan de la fondation d'écoles de commerce et de l'unité douanière à l'intérieur de l'Allemagne. Son idéal politique est une monarchie d'apparence libérale, à la Louis-Philippe. En 1848, lorsque les ouvriers de Lubeck font mine de se révolter et demandent une constitution qu'ils ont déjà, l'attitude du consul Buddenbrook et la façon dont il est accueilli par la foule montrent bien qu'il est maître de lui-même et des hommes. Aux ouvriers rassemblés à la nuit tombante, il dit : « Les becs de gaz ne sont même pas allumés ; vous exagérez quand même, avec votre révolution » (4). Grâce à son attitude ferme, la foule se disperse, et le porte-parole des émeutiers est le premier à se précipiter pour aller chercher sa voiture.

C'est chez les enfants du Consul que paraissent les premiers signes de déséquilibre. Toni, sa fille, après deux mariages malheu-

(1) *Die Forderung des Tages*, p. 31.

(2) *Elasser*, p. 85-86.

(3) L'influence littéraire capitale a été celle des Goncourt, et non celle de Zola, que Mann ne connaissait pas encore (*Die Forderung des Tages*, p. 30).

(4) *Buddenbrook*, I, p. 242.

reux, en sera réduite à mener une vie solitaire, jetant des regards d'envie sur ceux auxquels le destin aura en apparence apporté plus de bonheur. Cependant elle gardera toujours une sorte d'optimisme naturel, elle ne participera en somme qu'à la décadence sociale causée par la ruine progressive de la maison de commerce.

Un de ses frères, Christian, est de bonne heure une source d'inquiétude pour la famille tout entière. Après un séjour en Amérique, il revient à Lubeck et semble d'abord vouloir collaborer avec son frère Thomas. Le matin il fait en sorte de ne pas arriver trop tôt au bureau, il lit son journal, écrit quelques lettres d'affaires, ce qui le mène jusqu'à l'heure du déjeuner. Après avoir déjeuné à son club, il se remet au travail assez tard dans l'après-midi, quelquefois même on ne le revoit pas.

Dans la société il est fort apprécié à cause des histoires surprenantes qu'il raconte, mais Thomas, qui ne se laisse pas prendre à des balivernes, discerne ce qu'il y a de morbide, de trouble, de profondément inquiétant dans l'attitude de son frère. Il lui reproche son manque foncier d'équilibre, l'absence de retenue qui lui fait dévoiler sans pudeur ses pensées les plus intimes. Le sens psychologique de Thomas n'est d'ailleurs pas en défaut, car Christian finit ses jours dans un asile d'aliénés.

Thomas Buddenbrook est le représentant de la race dont l'apparition marque le point culminant, au delà duquel il n'y aura plus qu'une possibilité : la chute. Il est non seulement consul, mais sénateur, et il joue un rôle très important dans sa ville natale. Réaliste avant tout, il insiste sans cesse sur la nécessité de l'action, sur les dangers de la rêverie.

Le doute et l'inquiétude s'introduisent pour la première fois en lui à l'occasion de son mariage. Lorsqu'il choisit sa femme, il ne suit pas les traditions de sa famille, pour laquelle le mariage était essentiellement une affaire, une des affaires les plus importantes de la vie, une de celles qui consolident ou ruinent une maison. Il épouse une jeune hollandaise, Gerda, qui est très belle et qui aime beaucoup la musique. Depuis longtemps on avait remarqué le goût du consul pour tout ce qui était délicat, il avait toujours été extrêmement élégant, et il poussait le raffinement jusqu'à émailler des discours de citations de Heine. Tout cela pouvait, à la rigueur, s'expliquer par son désir de donner plus de lustre social à sa famille ; mais vraiment son mariage avait quelque chose de choquant. On sentait trop que sa femme était au fond une artiste, qu'elle n'avait pas la mentalité que devait avoir normalement l'épouse d'un marchand de grains.



Elle avait, comme le disait le commerçant Sörensen, « un certain je ne sais quoi » (1), et peu à peu on en vint à trouver que son mari, lui aussi, avait « un certain je ne sais quoi ».

Au cours des premières années qui suivent ce mariage, la prospérité des Buddenbrook ne fait cependant que s'accroître, malgré le scepticisme des bourgeois de Lubeck. La décadence commence par l'intérieur. Il vient un moment où Thomas Buddenbrook se rend compte que son équilibre intime est compromis. Une inquiétude inexplicable s'empare de lui ; pour échapper à lui-même, pour rompre avec le passé, avec ce qui a constitué jusqu'alors le décor de son existence, il fait construire une maison. Mais le remède n'est pas efficace ; bientôt tout le monde se rend compte du trouble étrange qui s'est emparé de lui, et qui se manifeste au point de vue pratique par des fautes graves nuisant à son crédit. Il a beau, comme on le répète partout, être la main droite du bourgmestre, la maison Buddenbrook, de notoriété publique, n'est plus ce qu'elle était autrefois.

Thomas Buddenbrook s'en rend bien compte, et la diminution progressive de sa fortune, jointe à ses agitations intérieures, hâte sa fin. Lui qui avait été un prédicateur d'énergie, au moment où ses forces vont définitivement l'abandonner, il trouve un dernier réconfort moral dans la lecture de Schopenhauer.

Cette lecture — fortuite, comme elle le fut également pour Thomas Mann — est une véritable illumination. Le commerçant vieilli avant l'âge se sent réconforté par cette doctrine qui nie le vouloir-vivre. Il se sent élevé au-dessus de sa personnalité, il se rend compte de la vanité de ses efforts pour se survivre en son fils, qui est d'ailleurs plus faible encore à tous points de vue que son père. Thomas Mann lui-même interprète l'attitude de Thomas Buddenbrook comme un signe de dissolution de la discipline vitale, de retour à la liberté orgiaque de l'individualisme, comme l'expression la plus claire de son détachement de la famille et de la société.

De fait, l'âme de Thomas Buddenbrook a été trop fortement ébranlée pour qu'il puisse retrouver son calme et continuer à jouer son rôle dans la société. Et cet homme qui a été, qui est toujours en apparence, un des plus grands personnages de sa cité, qui a toujours visé intérieurement et extérieurement à la correction et à l'élégance, meurt dans une flaque d'eau où il est tombé en revenant de chez le dentiste.

(1) *Buddenbrook*, I, p. 372.

La décadence s'achève dans la personne du fils de Thomas Buddenbrook et de Gerda, Hanno.

Il n'a pas la vigueur physique qui avait été jusque-là l'apanage de sa race. Il est faible et nerveux, il supporte difficilement les épreuves de la vie enfantine, le contact avec le milieu du lycée où son père, inquiet de se préparer un successeur, veut lui faire faire des études pratiques pour lesquelles il n'a aucun goût.

Au point de vue intellectuel, il ressemble surtout à sa mère. Il est artiste comme elle. Son plus grand plaisir, c'est de s'asseoir devant l'harmonium dont on lui a fait cadeau, et de jouer pendant des heures des motifs tout simples, de son invention. Quand il s'arrête, ses yeux brillent, il a la fièvre.

Peu de temps après son père, il meurt lui aussi, à quinze ans, et la lignée des Buddenbrook est éteinte. Il ne reste plus que des femmes en deuil pleurant l'enfant disparu.

La signification de la décadence des Buddenbrook est facile à saisir, malgré l'abondance des figures et l'ampleur du récit : Thomas Mann apporte à l'étude de son sujet la mentalité d'un naturaliste et non d'un moraliste ou d'un sociologue. Il nous montre dans la décadence un inéluctable processus psycho-physiologique, auquel sont soumises toutes les races au cours de leur évolution. Elles grandissent, s'épanouissent et meurent. C'est précisément cette fatalité qui rend si poignante la lecture du roman : les Buddenbrook, leurs principaux représentants du moins, commettent peut-être des imprudences ; il leur arrive de faire de mauvaises affaires, mais ils ne déchoient pas moralement. Thomas Mann n'a aucunement voulu faire le procès d'une bourgeoisie dépravée, les traits satiriques ne manquent pas, mais ils ne visent pas les Buddenbrook. De même, Thomas ne s'abandonne pas à la décadence, sa vie tout entière est un combat, et dans sa chute même il inspire encore de la sympathie. Si l'on considère qu'il est en somme la figure centrale, on peut dire que le roman est un roman de l'énergie malheureuse. C'est l'auteur qui est le plus « décadent », par sa prédilection pour les aspects morbides de l'existence, par le soin en particulier avec lequel il décrit la maladie dont mourra Hanno.

Quelques années après les *Buddenbrook*, Thomas Mann examine un autre aspect de la décadence, et la conclusion de son nouveau roman, *Allesse royale*, est beaucoup plus réconfortante.

Il ne s'agit plus de la chute d'une vieille famille bourgeoise mais de celle d'une famille régnante, chute qui pourrait entraîner celle de tout un État.

Le lieu de l'action est une principauté imaginaire, calquée sur

le modèle de quelque État allemand. Bien entendu, aucune précision ne vient nous renseigner sur sa situation géographique. La prudence exigeait de la part de l'auteur une telle réserve ; mais il est d'autre part évident que dans la mesure où ce roman est un roman politique, Thomas Mann n'a pas voulu critiquer tel ou tel État en particulier, il s'est proposé de montrer de quels maux souffraient les petits États indépendants, et de quelle façon il était possible de les régénérer. Au reste, il a insisté lui-même sur l'absence d'intention politique précise dans son œuvre. Il a simplement voulu, dit-il, écrire une comédie sous forme de roman.

En conséquence, les caractères doivent attirer notre attention plus que le fond historique ou social.

Cependant, le pays où se déroule l'action est décrit avec trop de soin pour que nous puissions en faire abstraction, même si l'auteur nous y invite.

Dans cet État de huit mille kilomètres carrés, qui compte un million d'habitants, les richesses naturelles ne sont pas très abondantes. Il y a des mines de sel et d'argent, de l'argile propre à la fabrication des tuiles, des sources thermales ; les forêts fourniraient un appoint considérable à l'économie du pays si elles étaient exploitées convenablement, mais on vend les feuilles mortes et on ramasse les aiguilles de pin, on abat les arbres sans les remplacer, si bien que les forêts comme tout le reste, périclitent. Les habitants eux-mêmes sont chétifs et d'apparence misérable. Tous, les enfants surtout, souffrent de la sous-alimentation, car le lait est vendu, et l'on n'en garde pas assez pour la consommation familiale. La dette publique est très lourde, le produit des impôts ne suffit pas à l'amortir, et il faut contraindre les contribuables à des sacrifices de plus en plus lourds.

La cause profonde de cette décadence, c'est la façon retardataire dont le pays est administré. L'exploitation des domaines est paralysée par des lois et des principes désuets. Les souverains et leurs ministres n'ont pas suivi l'évolution économique, ils ne se sont pas faits industriels et financiers.

Si le pays et ses habitants sont dans une triste situation, la famille régnante est, elle aussi, bien à plaindre.

A la décadence matérielle vient se joindre chez elle la décadence physique et morale, l'épuisement, le dégoût de la vie, le renoncement, comme il apparaît clairement dans le récit de la mort du grand duc Jean-Albert 1<sup>er</sup> :

« Le grand duc Jean-Albert mourut d'une maladie terrible, qui avait quelque chose de nu et d'abstrait, et qu'à vrai dire on ne pouvait appeler autrement que : la mort. On eût dit que la mort, certaine de son droit de propriété, méprisait, dans ce cas particulier, tout masque et tout déguisement, et entraît directement en scène sous son propre aspect comme la dissolution en soi. Il s'agissait essentiellement d'une décomposition du sang occasionnée par des suppurations internes, et une grave opération, pratiquée par le directeur de la clinique de l'Université, chirurgien en renom, ne put même pas ralentir la marche dévorante de l'anéantissement. La fin arriva rapidement, et d'autant plus rapidement que Jean-Albert n'opposait à la mort qu'une faible résistance. Il donnait des signes d'un dégoût infini, et dit plusieurs fois à sa famille et même aux médecins qui le soignaient, qu'il était fatigué, à en mourir, « de tout » — c'est-à-dire sans doute de son existence de prince, de son genre de vie tout de grandeur et d'apparat » (1).

Le second fils de Jean-Albert, Klaus Heinrich, qui sera le héros principal du roman, est né, au grand désespoir de son père, avec un bras atrophié, et il faut imaginer mille ruses pour éviter que cette infirmité peu décorative ne soit révélée fortuitement au peuple. Cependant, on le charge de toutes les missions de représentation, car son frère aîné, d'humeur sombre, reste volontiers enfermé dans son palais. Klaus Heinrich est donc forcé de mener une vie tout extérieure. Il assiste aux banquets, aux inaugurations de monuments, il fait des discours, et cela ne satisfait point son âme. Sa mélancolie foncière lui interdit de prendre du plaisir à l'existence. Il semble sur le point de se laisser aller à la neurasthénie, de renoncer au vouloir-vivre.

Au début de ce roman, nous retrouvons l'atmosphère de la fin des *Buddenbrook*. Mais la catastrophe attendue ne se produit pas. Par un fait unique dans l'œuvre de Thomas Mann, l'irruption de la vie joyeuse et un peu brutale n'amène pas la chute du héros.

Un Allemand qui s'est prodigieusement enrichi en Amérique revient faire un séjour dans sa patrie. Il a entendu parler des vertus des eaux minérales de la Résidence et pendant le séjour qu'il y fait pour rétablir sa santé, il attire l'attention générale par ses fantaisies et par le renom justifié de son immense fortune.

Klaus Heinrich n'accorde pas grande attention à cet homme du peuple enrichi, mais il se sent pris de sympathie pour sa fille

(1) *Königliche Hochzeit*, p. 144-145.

Ida Spoelmann. Lorsque le milliardaire vient se fixer définitivement dans le pays, la joie est générale. Les enfants sont très heureux de contempler les gambades d'un chien extraordinaire qui l'accompagne dans ses sorties ; les ministres pensent qu'un homme si riche paiera beaucoup d'impôts, fournissant ainsi une intéressante contribution au trésor public ; et Klaus Heinrich se sent attiré de plus en plus par Ida Spoelmann dont le caractère résolu en impose à sa faiblesse mélancolique. Lorsqu'il l'épouse enfin, tous les espoirs sont permis : la race va être vivifiée par l'apport d'un sang robuste et nouveau, et le pays connaîtra la prospérité grâce à l'essor que lui donneront les capitaux fournis par le beau-père de Klaus Heinrich.

Chute d'une famille bourgeoise, nouvelle ascension d'une noble race : il ne faudrait pas voir dans ce contraste l'expression de tendances aristocratiques, quoique Thomas Mann ne cache nullement son goût pour le luxe et la distinction. Au point de vue de l'étude et de la description de la décadence, *Allesse Royale* est une œuvre où paraît effectivement une tendance sur laquelle Thomas Mann a souvent insisté dans ses écrits théoriques, mais dont un examen impartial de ses romans ou nouvelles ne montre que rarement la trace : la tendance à échapper à l'attraction morbide de la faiblesse et de la maladie, pour montrer une humanité robuste consacrée au service de la Vie.

(A suivre.)

---

# Chronologie du romantisme

(1804-1830)

Cours de M. René BRAY,

Professeur à l'Université de Lausanne.

---

## IV

### Politique et Littérature

(1821-1822)

Les années 1821 et 1822 sont marquées par l'influence croissante qu'exerce la politique sur la littérature. Nous avons déjà vu à plusieurs reprises cette influence vicier les jugements des critiques sur les œuvres. L'assassinat du duc de Berry en 1820 et la réaction qui s'ensuivit donnent à la politique une importance nouvelle et amènent les partis, dans le domaine littéraire et intellectuel, à prendre des mesures auxquelles on n'aurait guère pensé dans les années précédentes. La plus caractéristique de ces innovations, et la plus féconde en conséquences, provisoires tout au moins, c'est la fondation de la Société des Bonnes-Lettres.

La Société des Bonnes-Lettres fut fondée en janvier 1821 pour combattre le libéralisme et répandre la « bonne doctrine ». Le prospectus en fait foi : « S'il est vrai, dit-il, que la littérature soit l'expression de la société, on peut se faire une idée de ce qu'a pu être la littérature française pendant trente années de révolution. Pouvait-elle être autre chose que l'expression de la révolte, de la discorde, de l'impiété, de toutes les passions furieuses qui troublaient la France? Que de talents ont péri dans ce vaste naufrage! L'esprit humain se serait tout à fait égaré, et l'on ne peut savoir où nous aurait conduits l'orgueilleuse barbarie du siècle, si les âges précédents ne nous eussent laissé leurs importantes leçons et leurs impérissables modèles. Ce sont ces modèles et ces leçons qui serviront de flambeau et de guide à la Société des Bonnes Lettres pour faire revivre le goût des bonnes doctrines et des bonnes lettres. »

Cette société est donc d'abord antirévolutionnaire, antilibérale. Elle veut, par dessus les trente dernières années, renouer la tradition politique et intellectuelle. « Il est nécessaire d'apprendre à ceux qui ne l'ont jamais su, dit encore le *Prospectus*, et à ceux qui l'ont oublié, les rapports qu'il y a entre les institutions pré-

sentes et les institutions anciennes. Il faut leur apprendre que la patrie, ou d'après le sens littéral du mot, le pays des aïeux, n'existe pas seulement dans le sol, mais dans les souvenirs ; que la gloire d'un peuple ne se trouve que dans ses annales, et que l'expérience, si nécessaire aujourd'hui, est dans la mémoire des temps passés. »

On a dit que les Bonnes-Lettres avaient plus précisément pour objet de combattre avec leurs propres armes les libéraux qui, depuis longtemps déjà, professaient à l'Athénée, rue de Valois, des doctrines suspectes, non sans succès auprès de la jeunesse des écoles et du Quartier latin. Il est de fait que la société nouvelle s'installa tout près de l'ancienne, rue de Grammont.

Les fondateurs étaient les chefs du parti conservateur. Fontanes fut le premier président ; Chateaubriand lui succéda l'année suivante. Avec eux, toute l'aristocratie : le marquis d'Herbouville, le duc de Fitz-James, le duc de Maillé, Berryer, le comte de Vaublanc, Jules de Polignac, le baron de Vitrolles, etc. Beaucoup d'académiciens et de gens de lettres : Brifaut, Chauvet, Chénédollé, Emile Deschamps, Duviquet, Genoude, Edmond Géraud, Victor Hugo, Abel Hugo, Eugène Hugo, Lamartine, Merle, Charles Nodier, Patin, Soulié, Soumet, Véron, Vigny, Villemain, etc. (je ne cite que ceux que nous pouvons rencontrer sur notre route). Il ne faut pourtant pas se tromper sur la valeur de cette liste : les sociétaires inscrits furent nombreux ; mais certains y allèrent par ambition, d'autres pour suivre un ami, sans devenir des *ultras*, beaucoup ne participèrent à la vie de la société que par cette inscription.

Il y avait des séances trois fois par semaine, du mois de janvier au mois de mai. Ces séances comportaient des cours et des lectures. A partir de 1823, on institua aussi des prix d'éloquence et de poésie. La salle était remplie par des gens du monde. C'était, dit le docteur Véron, « un lieu de réunion où les habitudes de politesse, de bonnes manières, et une certaine communauté d'opinions et de sentiments politiques attiraient souvent une foule de célébrités et de grands personnages. »

On tenait beaucoup à la présence des dames, et elles répondaient volontiers à ce désir. « Le royalisme est inné chez les Françaises, disait en 1822 le vice-président Roger ; il semble être, comme l'amour, la grande affaire de leur vie. Qu'elles embellissent nos réunions à venir, comme elles ont embelli celles qui finissent ; que leur présence maintienne parmi nous cette urbanité, ce bon goût dont elles sont les modèles, et que l'on recherche en vain dans les assemblées où elles ne sont pas... ; que nos discours

soient inspirés par elles et participent de la chaleur de leur âme comme de la grâce de leur esprit ; soutenons enfin, Messieurs, par tout notre pouvoir, par nos actions et par notre langage, cette devise de nos pères, cette devise vraiment française : Dieu, le Roi et les Dames. »

On ne tenait pas moins à la collaboration de la jeune littérature. La Société des Bonnes-Lettres ne séparait pas la cause des lettres de la cause de la religion ou de celle du trône. Roger disait que les doctrines littéraires et politiques sont « inséparables ». Et il conviait à venir s'exercer sous l'égide de la société « les défenseurs de toutes les légitimités, de toutes les vraies gloires, du sceptre de Boileau comme de la couronne de Louis le Grand ».

La séance d'ouverture eut lieu le 15 février 1821. On donna en mars des cours d'histoire, un cours de littérature française, un cours de littérature espagnole. Bientôt on ajouta du droit public, de l'astronomie, de la physiologie, etc. Le cours de littérature espagnole était donné par Abel Hugo. Victor fit des lectures : le 28 février, il lut son ode sur *Quiberon*. « Le nom encore peu connu de MM. Hugo, qui devaient remplir à eux seuls cette séance, avait attiré peu de monde... MM. Hugo ont été accueillis avec l'indulgence qui devait s'attacher à leur âge et à leurs sentiments. M. Abel a commencé ses lectures sur la littérature espagnole... M. Victor Hugo est venu réchauffer la prose de son frère par une *Ode sur Quiberon*, qui a été fort applaudie et qui méritait de l'être, parce que, malgré quelques obscurités, on y trouve un sentiment profond et une poésie animée. » C'est en ces termes que les *Annales de la littérature et des arts* rendaient compte de cette soirée. Le 23 mars, Victor Hugo lisait encore *Vision* ; à la fin de 1822, *Louis XVII*. En 1821, on trouve encore Auger lisant une *Vie de Molière*, Royou avec le 1<sup>er</sup> acte d'un *Jules César*, Brifaut avec des *Contes en vers*, etc.

Du vicquet, un collaborateur du *Journal des Débats*, professait le cours de littérature française. C'était nettement un cours de combat. Une leçon portait sur la distinction du classique et du romantique. Pour ce traditionaliste, le genre romantique n'existait pas. Ce qu'on appelait romantique n'avait aucune valeur littéraire. Si cette valeur littéraire était réelle, l'œuvre n'était plus romantique, mais classique. Il s'en prenait encore à Mme de Staël et s'ingéniait à en « censurer les principes politiques et littéraires ».

Nous connaissons la vie de la Société royale des Bonnes-Lettres surtout par les *Annales de la littérature et des arts*, qui en furent un certain temps l'organe attitré. Nodier, Ancelot, Abel Rémusat



entre autres ont fondé ce périodique à la fin de 1820. Il durera jusqu'en 1829. Mais ici ses débuts seuls nous intéressent. Il est romantique à la façon des romantiques des Bonnes-Lettres, c'est-à-dire en considérant le genre romantique comme une partie de la littérature classique et en en cherchant l'inspiration dans la tradition politique et religieuse du pays. Chateaubriand y est dieu ; Hugo, Vigny y sont estimés ; Charles Nodier y répudie ses excès de 1819 et 1820 ; Ancelot y étale ses productions de transition ; Saint-Valry y seconde ses amis ; on y publie des poésies de Lamartine, Victor Hugo, Alfred de Vigny, Emile Deschamps.

C'est là que l'équipe du *Conservateur littéraire* se réfugie à la disparition du petit périodique. En août 1821, les *Annales* annoncent ainsi la fusion : « Réunion du *Conservateur littéraire* aux *Annales*. Des travaux littéraires commencés depuis longtemps, et auxquels MM. Hugo désirent se livrer presque exclusivement, ne leur permettant plus de consacrer au journal qu'ils ont fondé le temps et les soins que demande une pareille entreprise, ils nous ont offert de réunir leur recueil aux *Annales* et de prendre part, avec nos collaborateurs, à la rédaction de ces dernières. Les talents de MM. Hugo, l'identité de leurs doctrines politiques et littéraires avec celles que nous professons, nous ont fait accepter leur proposition avec autant d'empressement que de plaisir. »

Était-ce déjà un pas vers l'unité de l'équipe romantique ? Bientôt des dissentiments naissaient. Dès octobre, Hugo se plaignait d'avoir été trompé et lésé. On s'arrangea sans doute, puisque le groupe du *Conservateur* collabora aux *Annales* en 1822 et 1823. Pourtant la collaboration fut toujours irrégulière, et en somme assez espacée.

En face de cette activité des conservateurs, on relève une activité qui n'est pas moindre chez les libéraux. Mais elle se donne alors carrière dans les salons plus que dans les revues. Elle est dominée pour nous par la figure de Stendhal. Stendhal ne s'est pas affranchi facilement de la tradition classique et surtout de la tradition des écrivains du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il ne s'en est même jamais affranchi complètement. Son libéralisme pourtant, ses séjours en Italie, son contact avec les milieux « romantiques » de Milan, la lecture des revues anglaises l'amènèrent progressivement à se séparer de Boileau et de Racine, à opter pour Shakespeare et pour Byron. Nous l'avons vu s'intéresser au cours de Schlegel, sans se soumettre à sa direction. En 1818 il écrivait : « Je suis un romantique furieux, c'est-à-dire je suis pour Shakespeare contre Racine et pour lord Byron contre Boileau. » Il veut surtout réfor-

mer le théâtre, le libérer des unités et de l'alexandrin, lui donner des sujets en accord avec son temps. Il ne cesse point pour cela d'admirer Voltaire et Montesquieu, Diderot et Rousseau, Helvétius, Duclos, Marmontel. Le style de l'*Esprit des lois* l'enchanté. Il déteste la prose poétique de Chateaubriand, il n'aime guère Lamartine, il n'appréciera pas mieux Vigny et Hugo.

Ce romantisme indépendant est assez près du romantisme des libéraux ; pourtant il s'appuie non seulement sur des convictions politiques et un reste d'éducation classique, mais sur un tempérament littéraire d'une rare vigueur. Stendhal, libéral, s'est mêlé aux libéraux ; il a combattu le même combat dans les mêmes organes : on ne peut dire cependant que ses manifestes romantiques se sont confondus avec ceux de son groupe. L'homme était trop original pour disparaître dans une école.

Son attitude en 1821 et 1822 dans les salons libéraux le prouve. Il attire autour de lui tout un cercle d'admirateurs, mais non de disciples : Charles de Rémusat (qu'il ne faut pas confondre avec Abel Rémusat, l'orientaliste, sociétaire des Bonnes-Lettres), Cavé et Wittmer, Théodore Leclercq, l'éditeur Sautélet, Duvergier de Hauranne, Bertin, L'ève-Veimars, Magnin, l'helléniste Patin, Cercler, Jacquemont, plus tard Mérimée. Ce sont des *jeunes* en général, ouverts aux idées nouvelles, d'esprit cosmopolite, mais imprégnés de la philosophie encyclopédiste, peu lyriques, plus prosateurs que poètes, plus idéologues qu'écrivains.

Quelques-uns d'entre eux se réunissent chez lady Morgan, l'auteur de la *France*, pour qui Stendhal avait de l'estime dès 1817. Plus souvent, on les trouve chez le pasteur Stapfer ; ils y rencontrent J.-J. Ampère, Cousin, Benjamin Constant, Maine de Biran, des étrangers et des voyageurs ; on y discute beaucoup, mais ce n'est pas seulement de littérature. Chez Viollet-le-Duc, le vendredi, la littérature domine davantage. Mais l'accord ne se fait pas facilement entre des classiques déterminés comme Viollet-le-Duc lui-même, ou prudents comme Magnin, et le brillant Albert Stapfer, tout romantique, ou Beyle, amoureux du paradoxe.

C'est chez Etienne Delécluze, le beau-frère de Viollet-le-Duc, que le groupe se réunit le plus souvent. Delécluze reçoit deux fois par semaine. C'est un libéral, comme le pasteur Stapfer et Viollet-le-Duc, et comme eux un classique. Il le montre surtout en peinture, où sa critique — car il est critique d'art — est d'une étroitesse qui révolte souvent de bons esprits. Mais c'est un bon maître de maison : il sait recevoir et son salon attire. Le vendredi soir, les hôtes sont nombreux, la discussion s'anime ; beaucoup

de talents, peu de génies, des classiques, des doctrinaires, des romantiques. « Je n'ai jamais rien rencontré, je ne dirai pas de supérieur, mais de comparable, dit Stendhal de ces réunions... Une telle société n'est possible que dans la patrie de Voltaire, de Molière, de Cousin... La discussion y était franche sur tout et avec tous... » Le dimanche après-midi, il y a plus de calme, on ne reçoit que les intimes.

C'est dans ces salons qu'il faut imaginer Stendhal, ses paradoxes brillants, sa verve et ses emportements, ses formules tranchantes, ses jugements rapides, tout ce frémissement d'un esprit sincère, primesautier, pénétrant. On l'applaudit furieusement. Mais la contestation s'élève, les objections pleuvent, souvent Stendhal se hasarde un peu loin ; son bon hôte lui ménage aimablement la retraite. N'importe, dans ce paradoxe un germe fécond d'idées neuves se cachait. La tradition a là un redoutable adversaire, la révolution romantique un précieux allié.

La révolution romantique ? Mais quelle est-elle ? Qui la fait ? On voit bien en 1821 et 1822 des camps se former, plus tranchés qu'en 1820, des partis moins divisés, moins fragmentaires, par suite moins nombreux. Mais l'union ne se fait pas, comme on pouvait l'attendre, sur le terrain littéraire, entre classiques d'une part, entre romantiques de l'autre. Elle se fait sur le terrain politique : la Société royale des Bonnes-Lettres groupe en un faisceau d'apparence solide les royalistes, qu'ils soient classiques comme Duvicquet ou tendent vers le romantisme comme Nodier, Hugo, Vigny ; les salons libéraux hébergent en face et amènent à s'estimer un Delécluze, un Magnin, un Dubois, un Rémusat, un Stendhal, des classiques, des doctrinaires, des romantiques, mais surtout des libéraux. Tel est l'effet de l'intrusion de la politique dans la littérature.

On essaie donc bien de faire la paix, de concilier des tendances adverses, mais seulement à l'intérieur des partis politiques. Sans doute on trouve encore des articles intransigeants dans le *Journal des Débats*, dans le *Drapeau blanc*, organes royalistes, et de même dans des organes libéraux. Les pamphlets antiromantiques ne disparaissent pas : l'un s'en prend aux révolutionnaires de la langue et de la grammaire, l'autre aux modernes de l'image, un autre au mauvais goût, ou à l'intrusion des littératures étrangères. On publie en 1821 un *Dialogue entre Schiller et Boileau par M. Classique* ; A. Gandais écrit le *Don Quichotte romantique ou Voyage du Docteur Syn'axe à la recherche du pilloresque et du romanique* ; en 1822 paraît *l'Ombre de Boileau aux poètes du XIX<sup>e</sup> siècle, satire, par le Défenseur du bon goût*, etc.

Mais cela ne doit pas nous cacher les efforts que dans les deux camps politiques on fait pour la conciliation intérieure. Chez les libéraux, notons l'attitude du *Miroir des Spectacles*, le journal de Jouy, un classique, mais qui ne veut plus être un classique sourd et aveugle devant son temps : « Nous pensons très sincèrement, dit-il le 13 octobre 1821, que Corneille, Racine et Voltaire ont porté la tragédie régulière au plus haut point de perfection qu'elle puisse atteindre, que Molière a tout à la fois créé et fixé l'art de la comédie... Faut-il en conclure, comme les eunuques des *Débats*, que tous les auteurs dramatiques nés et à naître ne doivent jamais, dans la même carrière, s'écarter d'un pas de la route que leurs illustres prédécesseurs ont si profondément sillonnée ? Nous sommes loin de le croire, et, tout en blâmant les écarts de ce pégase étranger, qui caracole au hasard, sans guide et sans but, nous continuerons cependant à inviter nos auteurs à prendre de temps en temps conseil de leur propre génie... et à essayer quelquefois, sans perdre de vue les traces des maîtres, de trouver, ou même de se frayer un sentier parallèle à la route que ceux-ci ont fermée derrière eux. »

On relèverait facilement dans l'autre camp, dans le même temps, des articles du même esprit. Les *Lettres champenoises*, la *Quotidienne*, les *Annales de la littérature et des arts*, acceptent un certain renouvellement de la littérature. Mais cette conciliation à l'intérieur des partis politiques n'empêche pas et même commande un antagonisme accru entre les partis politiques. Il se forme donc deux romantismes, un romantisme libéral et un romantisme royaliste, tous deux ouverts à l'étranger, tous deux partisans d'un renouvellement de la littérature en accord avec les temps nouveaux ; mais l'un garde encore le respect du grand siècle, l'autre se nourrit de l'esprit encyclopédique. Vers 1821, ces deux romantismes ne sont que deux pointes d'avant-garde poussées sur le terrain littéraire par deux partis politiques ou deux écoles philosophiques.

Pourtant n'y avait-il pas autant de points de contact entre ces deux romantismes qu'entre chacun d'eux et le parti politique dont il se réclamait ? Byron, le Byron de Vigny et de Stendhal, M<sup>m</sup> de Staël, la patronne de la littérature chrétienne et du drame allemand, ne pouvaient-ils faire l'alliance ? On ne s'en apercevait pas encore.

Les deux camps étaient d'accord pour approuver la croissance du mouvement de curiosité pour l'étranger. Nous avons vu aux Bonnes-Lettres les lectures d'Abel Hugo sur la littérature espagnole. En 1822, il publie des *Romances historiques, traduites de*

*l'espagnol*, il fait paraître en revue, une nouvelle espagnole, une nouvelle italienne. On traduit Walter Scott, Byron, Shakespeare, Schiller, Goethe, Werner, Kotzebue, Lope de Vega. Ladvoeat lance sa collection des *Chefs d'œuvre du théâtre étranger*. En 1823, les *Débats* constatent que « la traduction des théâtres étrangers est devenue une entreprise lucrative et populaire ». Et le *Constitutionnel* en 1821 : « Les romantiques se sont emparés de la voie des souscriptions pour nous assiéger périodiquement de leurs productions germaniques et britanniques. Connaissant l'exactitude du libraire Ladvoeat, c'est lui qu'ils ont choisi pour faire avec plus de succès leur contrebande littéraire. Shakespeare et Schiller se succèdent de quinze jours en quinze jours avec une exactitude effrayante. »

C'est de Barante qui traduisait Schiller pour Ladvoeat. La notice qu'il joignait à cette traduction était une étude développée du dramaturge allemand. Dépouillant tout dogmatisme, il marquait une vive sympathie pour son sujet. Des réserves sur l'œuvre, certes il en faisait, surtout sur les œuvres de jeunesse ; mais il montrait tout l'intérêt d'un drame d'histoire comme *Wallenstein* ou la *Pucelle d'Orléans*. Il goûtait surtout *Guillaume Tell*, son action, sa composition, ses caractères. Révélation précieuse que celle de tels modèles et dont l'influence sur le drame romantique va se faire vivement sentir dans les années suivantes !

Joignons-y pour Schiller la traduction de ses *Poésies*, par Camille Jordan, parue en 1821 elle aussi, aussitôt après la traduction de de Barante. Plus difficiles à accepter par l'opinion, elles eurent cependant leur action sur le romantisme. La sensibilité des élégies, l'héroïsme des ballades, les poèmes d'amour, l'idéalisme partout répandu ne pouvaient que séduire les jeunes poètes qui s'agrègeront bientôt à la *Muse française*.

Pour Shakespeare, Ladvoeat se contente de faire retoucher par Guizot la vieille traduction de Letourneur. Mais Guizot y ajoute une longue notice, intitulée *Essai sur la vie et les œuvres de Shakespeare*. Il détermine l'influence du drame anglais, combat les unités, la distinction des genres, la séparation du tragique et du comique. Mais avec raison il refuse de prôner l'imitation exacte de Shakespeare. Ce que le système anglais peut donner, dit-il, ce sont « les plans d'après lesquels le génie doit maintenant travailler ».

De Goethe, la collection Ladvoeat comprend de bonne heure le *Faust*, traduit par Sainte-Aulaire, un *Goetz*, traduit par Baer, et d'autres pièces, traduites par Charles de Rémusat. En 1823 paraît une seconde traduction de *Faust* par Albert Stapfer.

On lit dans les *Annales de la littérature et des arts* en 1822 : « Demandez quel est le poète qui règne sur notre Parnasse par la force de son mâle génie. On vous répondra : c'est Byron. — Quel est le romancier dont les productions touchantes savent intéresser, instruire et émouvoir ? — C'est Walter Scott. — Enfin quelles sont les tragédies nouvelles qui occupent l'attention et divisent les suffrages du monde littéraire ? — C'est le théâtre de Schiller et celui de Shakespeare. »

Il y a pourtant des réactions contre l'anglomanie ou la germanomanie menaçante. *Marino Faliero* venait de se faire siffler à Londres. Aussitôt on en faisait passer une traduction en vers sur la scène de la Comédie-Française. La première représentation eut lieu le 1<sup>er</sup> octobre 1821. Il n'y eut pas besoin des sifflets anglais. Le drame de Byron ne dépassa pas le cap de la deuxième représentation. Un mélodrame sur le même sujet, intitulé le *Doge de Venise*, faisait la même expérience au théâtre de la Porte-Saint-Martin, le 7 novembre.

Le *Journal des Débats* publie le 24 avril, le 1<sup>er</sup> mai, le 24 et le 28 juillet, et le 1<sup>er</sup> octobre 1821 cinq grands et importants articles de Béquet sur Byron. Le critique promet d'être impartial, mais son goût classique l'y rend mal propre. « Le lord Byron, dit-il, me semble de beaucoup inférieur aux grands hommes qui ont illustré notre littérature. » Il lui reproche ses lieux communs, son galimatias, son pessimisme. Le *Corsaire*, *Lara*, *Don Juan*, *Manfred* sont vivement exécutés. *Parisina* échappe cependant à cette sévérité. « Autant la raison l'emporte sur la folie, et le bon sens sur un abus intolérable du talent, autant Walter Scott l'emporte sur lord Byron. » Et pourtant Byron « est un auteur qu'il faut absolument connaître aujourd'hui .. On peut profiter même de ses écarts. »

C'est la voix des traditionalistes qui se fait entendre aux *Débats* : on ne saurait s'étonner qu'elle gronde. Plus symptomatique m'apparaît l'évolution de Charles Nodier en 1821. Il a aidé au succès de Byron, a patronné le vampirisme byronien, pactisé avec l'école frénétique issue de Byron, et maintenant il s'effraie il recule, il réagit. En janvier 1821, dans les *Annales*, il publie deux articles sur le *Petit Pierre*, traduit de l'allemand de Spiess : c'est une rétractation. « On comprend généralement aujourd'hui, dit-il, et par une extension fort injurieuse pour des écrivains réellement admirables, on comprend, dis-je, sous le nom de romantiques toutes les productions modernes qui ne sont pas classiques. Il faut avouer que cela composerait une détestable littérature... Mais il est juste de mettre à leur place les ouvrages et les hommes,

et de ne pas confondre dans une catégorie commune ces conceptions libres, hardies, ingénieuses, brillantes de sens et d'imagination, qui ne font regretter au goût le plus pur que l'absence de certaines règles ou l'oubli de certaines convenances, et ces extravagances monstrueuses, où toutes les règles sont violées, toutes les convenances outragées jusqu'au délire. » Les peuples blasés ont voulu une littérature qui les effrayât. Cela explique, mais n'excuse pas les novateurs sacrilèges. Qu'on pardonne au génie de Goëthe et à celui de Byron des excès pourtant « fort blâmables en soi ». Mais on doit réprouver sans pitié leurs imitateurs, cette école extravagante, ni classique ni romantique, qu'on peut appeler « l'école frénétique ».

Qu'est-ce donc que le romantisme pour Nodier ? « Le romantique pourrait bien n'être autre chose que le classique des modernes, c'est-à-dire l'expression d'une société nouvelle qui n'est ni celle des Grecs ni celle des Romains. » La littérature doit se faire nationale. C'est ce qui a fait la grandeur de tous les génies : « Eschyle a été ce qu'il devait être à Athènes, et Shakespeare ce qu'il devait être à Londres. » C'est ce qui fait l'infériorité de Racine : « Racine n'est pas un poète national, c'est un poète grec, un poète hébreu. »

La position de Nodier en 1821 se précise encore de la façon la plus curieuse dans la préface qu'il met en tête de *Bertram ou le château de Saint-Aldobrand, tragédie en cinq actes, traduite librement de l'anglais du Révérend R.-C. Malurin, par MM. Taylor et Ch. Nodier*. C'est là une œuvre « frénétique ». Nodier le sait et ne peut s'estimer de la patronner. « Distraction innocente d'une étude plus sérieuse... ou essai d'une imagination fatiguée... ou aberration d'un esprit malade... ou ressource d'un talent méconnu qui consulte le goût de son temps pour conquérir le pain que d'utiles travaux ne lui auraient pas donné... on ne peut considérer ces tristes amplifications que comme les rêveries délirantes des fiévreux. »

Mais le frénétique n'est pas le romantique. Le frénétique n'est qu'une littérature de malades. Elle sort de Byron et des romanciers anglais. Le romantique est « l'effet naturel des modifications apportées dans la littérature et dans les arts par une nouvelle religion et des institutions nouvelles ». C'est une littérature saine : Goëthe en Allemagne est romantique, Shakespeare en Angleterre, Dante surtout en Italie. Et en France ?

« Il n'y a point de genre romantique en France, tant qu'il ne s'est pas élevé dans ce genre un talent qui nous en fasse comprendre la puissance, en appropriant les beautés de la langue poé-

tique à une conception grande et forte, puisée dans nos institutions, dans nos croyances, dans nos mœurs, et affranchie du joug éternel des traditions grecques et romaines, avec leurs fables usées et leur mythologie d'opéra. » Chateaubriand ou Lemercier auraient pu prendre cette place : ils s'en sont détournés.

Ici Nodier prend bien soin de séparer le genre frénétique du genre romantique : l'année ne s'écoule pas qu'il les confond. Le 17 décembre 1821, dans la *Quotidienne*, il parle de Walter Scott : « L'écrivain romantique, écrit-il, est celui dont les compositions sont prises hors de la nature vraie et dans une catégorie de faits et de sentiments qui ne peut jamais exister ou qui ne peut exister que par une exception monstrueuse. »

En 1823, il essaiera de réhabiliter Byron. Il donnera en tête de la 4<sup>e</sup> édition de la traduction Pichot une *Notice préliminaire*. « Lord Byron, dira-t-il, a été l'interprète le plus puissamment inspiré de tous les sentiments, de toutes les passions, tranchons le mot, de toutes les *frénésies* qui s'éveillent dans l'intervalle orageux où se confondent les essais d'une société naissante et les convulsions d'une société qui tombe. » Le frénétique même ne l'effraiera plus : « La poésie ne peut se concevoir sans merveilleux ; et celui qu'inventa le génie, dépossédé à la fois des riants mensonges de l'antiquité et des vérités solennelles de la religion, participa nécessairement du caractère frénétique de l'âge d'exception au milieu duquel il avait été conçu. »

Que d'hésitations et de repentirs ! Nodier répudie le frénétique, puis y sacrifie, le stigmatise encore, en fait presque l'éloge. Tantôt il n'y voit qu'un rebut et un déchet de toute littérature, tantôt il en fait la forme littéraire qui exprime le mieux les temps nouveaux. Ici il l'exclut du romantisme, là le romantisme n'est autre chose que le frénétique. Tant est forte l'attrance du génie de Byron, tant est puissante aussi la réaction du goût traditionnel ! L'esprit de Nodier en ces années de transition, et celui de bien d'autres avec lui, est un champ de bataille.

Si les abus du genre frénétique font reculer beaucoup de critiques devant une adhésion au romantisme, on découvre d'autres motifs de réagir devant l'influence croissante de l'étranger, et qui sont rarement littéraires. Les représentations de Shakespeare en 1822 en font la preuve.

Le directeur du théâtre de la Porte-Saint-Martin, Merle, était l'un des plus fervents partisans de la régénération de la scène française par l'influence du drame anglais. Ses convictions allaient même jusqu'à la manie : il montrait à ses spectateurs tout ce qu'il avait vu montrer aux spectateurs anglais, des combats de



coqs, des combats de boxe ; il pensait à faire venir des clowns. On ne peut pas s'étonner qu'il ait été d'emblée favorable à l'établissement d'un théâtre anglais à Paris.

La chose avait été projetée en 1817, mais il semble que le gouvernement royal ne s'y était pas montré favorable : l'autorisation d'établissement ne fut pas donnée. En 1822, un nommé Penley, qui venait de faire avec une troupe anglaise une saison fructueuse à Boulogne et à Calais, proposait à Merle de donner à Paris six représentations sur la scène de la Porte-Saint-Martin. L'administration se montra favorable au projet. Dès le 5 juillet, la presse classique était informée et alertait l'opinion. Non pas tant l'opinion littéraire que l'opinion politique : on avait pu admettre jusque là la pénétration de la littérature étrangère en France, parce qu'elle constituait une source d'enrichissement pour la littérature nationale ; il en était tout autrement de la concurrence faite au théâtre français, à Paris même, par des acteurs anglais, venant jouer en anglais des drames anglais. L'Angleterre avait d'ailleurs en France une mauvaise presse. Le 5 avril précédent, on avait dû supprimer du programme d'un concert à l'Opéra le *God save the King* : l'humiliation de Waterloo n'était pas effacée.

La première représentation eut lieu le 31 juillet. Stendhal la raconte en ces termes : « Les jeunes libéraux, excités par le *Constitutionnel* et le *Miroir*, ont chassé les acteurs anglais du théâtre de la Porte-Saint-Martin et privé d'un plaisir fort vif les Français qui, à tort ou à raison, aiment ce genre de spectacle. On sait que les sifflets et les huées commencèrent avant la pièce anglaise, dont il fut impossible d'entendre un mot. Dès que les acteurs parurent, ils furent assaillis avec des pommes et des œufs ; de temps en temps, on leur criait : *Parlez français !* En un mot, ce fut un beau triomphe pour l'honneur national ! Les gens sages se disaient : Pourquoi venir à un théâtre dont l'on ne sait pas le langage ? On leur répondait qu'on avait persuadé les plus étranges sottises à la plupart de ces jeunes gens ; quelques calicots allèrent jusqu'à crier : *A bas Shakespeare ! C'est un aide de camp du duc de Wellington !* »

Il n'est pas exact, quoi qu'en dise Stendhal, que le *Constitutionnel* et le *Miroir* aient excité l'opinion. Mais d'autres journaux s'en étaient chargés et l'opinion s'excitait d'elle-même devant ce qu'on appelait une provocation. Le premier jour on donnait *Othello*, et une comédie, les *Rendez-vous*. Le 2 août, on annonçait l'*Ecole de la Médisance* de Sheridan et la *Roule de Bath*. Dans *Othello* on dut sauter la moitié de la pièce ; de l'*Ecole de la Médisance* on ne joua qu'une scène. Merle dut faire des excuses au public

et remplacer le programme anglais par un programme français. Mais le programme français ne fut même pas achevé. Pour un rien le trouble renaissait. Les gendarmes intervenaient et faisaient évacuer la salle. Aux abords du théâtre les charges de cavalerie devaient même disperser les manifestants.

Les jugements de la presse sur cette manifestation divergèrent selon l'opinion politique des journaux. Les royalistes, le *Drapeau blanc*, l'*Etoile*, la *Foudre*, la *Gazette de France*, le *Moniteur* flétrirent cet outrage à l'autorité, vantèrent la noblesse de l'Angleterre, asile des Bourbons, insultèrent au « vagabond de l'île d'Elbe », que « deux ou trois cents bandits » prétendaient venger. Seul dans la presse de droite, le *Journal des Débats* se plaça au point de vue littéraire et excusala réaction de l'opinion par l'empire du bon goût français. Les libéraux prirent l'attitude inverse : le *Constitutionnel*, le *Miroir*, le *Journal de Paris*, le *Courrier français*, l'*Album*, tentèrent plus ou moins nettement d'excuser les désordres par le patriotisme.

Penley obtint l'autorisation de transporter sa troupe dans une salle de théâtre privée, rue Chantereine, aujourd'hui rue de la Victoire, où jouaient des amateurs. Il fallait souscrire pour obtenir le droit d'entrée. La salle était toute petite, l'auditoire assez fervent. Les représentations durèrent jusqu'en octobre. On donna *Roméo et Juliette*, *Richard III*, *Macbeth*, *Hamlet*, *Jane Shore*, *Guy Mannering* et quelques comédies. La presse se montra assez bienveillante. Mais l'effet n'était pas celui que Merle attendait sur la scène de la Porte-Saint-Martin. L'entreprise avait manqué. L'année suivante, un autre acteur anglais demandait la même autorisation que Penley. L'Administration, rendue méfiante, la refusait.

A peu près dans le même temps, l'ancienne équipe du *Conservateur littéraire*, les talents les plus actifs du salon de la rue Saint-Florentin se décidaient à affronter un public plus large que celui des auditions de la Société royale des Bonnes-Lettres. Victor Hugo publiait en juin 1822 ses *Odes et Poésies diverses* ; Alfred de Vigny en mars ses *Poèmes* ; Guiraud faisait jouer en juin, à l'Odéon, les *Macchabées* ; Soumet en novembre, au Théâtre-Français, *Clytemnestre*, et à l'Odéon, *Saül*.

La publication des *Odes* nous offre, comme les précédents événements, un nouveau témoignage de l'influence de la politique sur la littérature en ces années 1821 et 1822. « Il y a, dit Victor Hugo dans sa préface, deux intentions dans la publication de ce livre, l'intention politique et l'intention littéraire ; mais, dans la pensée de l'auteur, la première est la conséquence de la der-

nière, car l'histoire des hommes ne présente de poésie que jugée du haut des idées monarchiques et des croyances religieuses... » De fait, beaucoup de ces odes étaient écrites à la gloire des « idées monarchiques » et des « croyances religieuses ».

La critique fut assez difficile à mettre en train. Le 21 juillet, Hugo se plaignait à Rességuier que son volume n'eût pas encore été honoré d'un article. Pourtant on le soutenait dans les salons ; le roi s'était fait lire l'ouvrage et en septembre accordait à l'auteur une pension de mille francs ; quinze cents exemplaires étaient vendus en quatre mois ; une seconde édition paraissait à la fin de l'année, honorée à son tour d'une souscription du roi pour ses bibliothèques.

Les *Annales de la littérature* constatèrent comme Victor Hugo la froideur de la critique. « Nous ne savons à quelle fatalité attribuer le silence des journaux quotidiens... ; est-ce que par hasard la supériorité d'un écrivain aussi jeune... donnerait de l'ombrage et du souci à quelques hommes de lettres en crédit ? Heureusement pour M. Victor Hugo, une édition épuisée sans annonce, les éloges et l'amitié si honorable de M. de Chateaubriand et de M. de Lamennais sont une fort belle compensation. » Ailleurs le rédacteur faisait du livre un vif éloge : « Comme les belles *Méditations poétiques* de M. de Lamartine, l'ouvrage de M. Victor Hugo porte son cachet de vie. La plupart de ses odes sont singulièrement remarquables par la force et l'élévation des pensées ; sa poésie est grave, religieuse, mélancolique, telle qu'elle convient à des temps de malheurs... » L'article était signé par Saint-Valry, l'ami de l'auteur. Les *Lettres champenoises* louaient aussi cette « belle poésie » et les « réflexions de morale religieuse » qui la traversaient à chaque pas.

En revanche, la libérale et classique *Revue encyclopédique* se montrait sévère pour une poésie empreinte de « tous les défauts d'une école qui croit pouvoir s'affranchir des règles puisées par le goût aux sources mêmes du génie », et surtout pour trop de vers consacrés « à réveiller les discordes civiles ».

Ainsi, malgré l'appel jeté à son parti par l'auteur dans la préface, les *Odes* effrayèrent plus par leur romantisme qu'elles ne rassurèrent par leur royalisme. Est-il interdit de voir là une cause lointaine peut-être, mais une cause, de l'évolution qui mènera Hugo au libéralisme ? C'est en cette année 1822 que l'Académie des Jeux-Floraux elle-même, qui en 1821 avait applaudi *Quiberon*, au début de 1822 le *Dévouement*, qui accueillait avec faveur toutes les recommandations du poète en faveur de ses amis, se ressaisissait et prenait une nouvelle attitude en face du roman-

tisme naissant. Le 30 juin, le marquis d'Aguilar lisait à l'Académie toulousaine des stances fort désobligeantes pour les novateurs. Bientôt les enfants de Toulouse eux-mêmes, Soumet, Guiraud, étaient sacrifiés à cette réaction classique. On répudiait ce qu'on avait encouragé.

En mars 1822 étaient parus les *Poèmes* de Vigny. On en avait peu parlé. Vigny avait encore moins « sollicité les journalistes » que son ami Victor. Seuls les amis avaient ici ou là fait passer quelque article. Soumet s'était entremis aux *Lettres champenoises*. Un parallèle entre Chénier et le « nouveau poète » lui avait fourni la matière de son éloge, parallèle tout à l'avantage du dernier venu on le conçoit. « A. de Vigny, aussi brillant de détails qu'A. Chénier, le surpasse pour le fond des choses ; une pensée sérieuse et profonde se voile souvent dans ses ouvrages de tous les enchantements de l'imagination... » Ancelot avait fait comme Soumet aux *Annales de la littérature et des arts* : « Nous ne craignons pas d'avouer que nulle part le sentiment poétique n'a brillé à un plus haut degré que dans les différents poèmes dont se compose ce recueil... » Il en louait l'originalité, remarquait pourtant les rapports qui liaient cette poésie à celle de Chénier, mais refusait de voir dans l'un un modèle de l'autre. Enfin, plus timide, il croyait devoir mettre en garde son ami contre les néologismes, la bizarrerie dans les tours, les enjambements vicieux.

Le 14 juin, on avait joué à l'Odéon les *Macchabées* d'Alexandre Guiraud. La pièce avait été achevée en 1821, revue par Soumet, soumise à Victor Hugo. Refusée au Théâtre-Français, elle avait été acceptée par l'Odéon. Elle rencontra un vif succès. En août la croix de la Légion d'honneur venait récompenser le poète. Ce qu'on y appréciait surtout, c'était une tentative d'introduction du lyrisme épique dans la tragédie. C'est à cela en particulier qu'Hugo avait été sensible. C'est par cela qu'à nos yeux cette tragédie prépare le drame romantique.

La position de Guiraud était désormais celle d'un chef. Vigny le lui écrivait le 21 novembre 1822 : « Tout le théâtre se désunit et craque sous nos pieds. Il me semble qu'il n'y a que vous qui sachiez ses ressorts... Venez voir Talma qui est adorable ; venez voir Saül qui est admirable ; venez voir Victor qui est heureux ; venez voir Emile qui est triste ; venez voir Paris qui vous admire et nous tous qui vous aimons bien. »

Emile craignait alors pour la santé de son père, Victor venait de se marier, *Saül* était joué à l'Odéon et Talma tenait le rôle d'Oreste dans *Clytemnestre* au Théâtre-Français. C'était un gros succès pour Soumet que d'avoir fait passer en même temps deux

pièces sur les deux plus belles scènes de Paris, le 7 novembre *Clytemnestre*, le 9 *Saül*. « Je viens de passer, mon bien cher ami, écrivait-il à Guiraud, par toutes les horreurs et les fatigues du triomphe dramatique ; le succès de *Clytemnestre* a été complet et celui de *Saül* contesté ; mais la pièce, grâce, je crois, aux coupures que nos amis y ont faites, s'est relevée hier et a marché au milieu des applaudissements. »

Les classiques pourtant attaquèrent assez nettement les tendances novatrices de ces deux pièces, non seulement les libéraux toujours sévères pour l'un de ceux qu'ils appelaient « les Bons-hommes de lettres », mais même les royalistes. Victor Hugo crut devoir prendre la défense de son ami dans une longue lettre parue dans le *Moniteur* du 26 novembre. Tout le groupe se serra autour du chef nouveau, qui imposait si fortement son autorité. A la fin de 1822, l'union se faisait plus étroite entre ces novateurs, également attachés au renouvellement de la forme littéraire et au retour à l'inspiration religieuse et politique de la vieille France. Mal soutenus par un parti politique qui restait en trop grande partie fidèle au classicisme, ils tendaient à une autonomie à l'intérieur du royalisme, dans laquelle la Société des Bonnes-Lettres aurait dû voir le germe d'une prochaine division.

Ainsi les divisions contre lesquelles on avait réagi au début de 1821, renaissaient. La confusion aussi, et chez les libéraux comme chez les royalistes. Comment expliquer autrement que les hôtes du salon Delécluze, j'entends les hôtes romantiques, aient applaudi le *Prospectus* que donnait Paul-Louis Courier en tête d'une traduction nouvelle d'Hérodote ? Manifeste de classique que ce prospectus, tout inspiré de la tradition du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais qui, parce qu'il attaquait le jargon académique, l'emphase néo-classique, la fausse éloquence et la fausse poésie, fut considéré comme une arme romantique !

Au Salon de 1822, la *Barque du Dante* de Delacroix provoquait de semblables méprises. Tableau romantique s'il en fut, par son inspiration et son exécution : Lo ve-Veimars y voyait une œuvre classique, Delécluze une « tartouillade », Thiers seul y sentait poindre le génie.

A la fin de 1822 paraissaient chez l'éditeur Person des *Tablettes romantiques*, un volume de pièces diverses de jeunes auteurs, orné de quatre portraits : celui de Nodier, fin et simple, ceux de Soumet, de Guiraud et d'Ancelet, le front large, l'œil brillant, le cou nu. C'étaient les chefs des novateurs, Charles Nodier comme critique, les trois autres comme poètes. Ancelet, Guiraud, Soumet ! Le 10 décembre 1822, Victor Hugo allait lire aux

Bonnes Lettres son ode sur *Louis XVII* ; l'académicien Roger le présentait sous le patronage de ces trois chefs : « Préparons, Messieurs, de nouvelles couronnes à ces jeunes fronts déjà ceints des lauriers académiques ou des palmes du théâtre ! Je vois d'ici, et le peintre noble et touchant de *Saint-Louis* (c'était Ancelot), et le pathétique auteur des *Macchabées* (Guiraud), et le poète qui, dans un même jour, ravissait nos âmes par des accents dignes du roi-prophète et nous faisait retrouver des pleurs pour ces lamentables Atrides, dont les malheurs semblaient avoir épuisé les ressources du génie, de l'intérêt et de la terreur (allusion à *Saül* et à *Clytemnestre* de Soumet) ! Je vois enfin, ou plutôt, Messieurs, vous allez entendre tout à l'heure ce jeune lyrique, dont les premiers accords respirent une si heureuse audace, et qui a peint la chute des plus célèbres tyrans du monde en traits aussi profonds, aussi terribles que la catastrophe elle-même. »

Ancelot, Guiraud, Soumet, romantiques de 1822, classiques de 1825, Nodier, toujours ondoyant, Hugo, encore ultra, bientôt libéral, et tant d'autres aux convictions diverses, des gens de droite, des gens de gauche, des traditionalistes, des révolutionnaires, rien de plus instructif que ces *Tablettes romantiques*, que ce recueil confus de tout ce qui, en 1822, paraissait aux yeux d'un éditeur neutre contenir quelque promesse, faus e souvent, démentie bientôt, d'un renouvellement littéraire ! s

(A suivre.)

#### OUVRAGES CONSULTÉS

1. F. Baldensperger. *Goethe en France*, 1904.
2. Edm. Biré. *Victor Hugo avant 1830*, 1883.
3. J.-L. Borgerhoff. *Le Théâtre anglais à Paris sous la Restauration*, 1912.
4. *Le Conservateur littéraire*, 1819-1821, éd. Marsan, 1922, t. I, 1<sup>re</sup> p.
5. J. Dedieu. *Le romantisme à Toulouse, les Annales Romantiques*, 1913.
6. Ch.-M. Des Granges. *La presse littéraire sous la Restauration*, 1907.
7. E. Dupuy. *La jeunesse des romantiques*, 1905.
8. Edm. Egli. *Schiller et le romantisme français*, 1927, 2 vol.
9. Edm. Estève. *Byron et le romantisme français*, 1907.
10. H. Girard. *Un bourgeois dilettante à l'époque romantique, Emile Deschamps*, 1921.
11. I.-A. Henning. *L'Allemagne de M<sup>me</sup> de Staël et la polémique romantique*, 1929.
12. J. Larat. *La tradition et l'exotisme dans l'œuvre de Ch. Nodier*, 1923.
13. J. Marsan. *La bataille romantique*, 1<sup>re</sup> série, 1912.
14. *La Muse française*, 1823-1824, éd. Marsan, 1907, t. I.
15. L. Sèché. *Le cénacle de la Muse française*, 1909.
16. A. Sessely. *L'influence de Shakespeare sur Alfred de Vigny*, 1928.
17. Stendhal. *Racine et Shakespeare*, éd. Martino, 1925, t. I.
18. P. Trahard, *La jeunesse de Mérimée*, 1925, t. I.
19. M. Treille. *Le conflit dramatique en France de 1823 à 1830*, 1929.

# Figures et Doctrines de Philosophes au XIII<sup>e</sup> siècle

par A. FOREST,

Docteur ès lettres,

Chargé de Conférences à l'Université de Poitiers.

---

## IV

### La réforme d'Albert le Grand et de saint Thomas d'Aquin

On s'accorde d'ordinaire à reconnaître que l'événement le plus important dans l'histoire des idées médiévales c'est la constitution de l'aristotélisme chrétien, et l'on ajoute que cette œuvre, cette véritable réforme, est celle de deux hommes, le maître et le disciple, Albert le Grand et saint Thomas d'Aquin. En effet, lorsqu'on essaye de situer cette doctrine dans l'histoire générale de la philosophie, sa signification apparaît considérable. Il y a là, semble-t-il, une réussite difficile, instable, toujours remise en question. L'affirmation principale de la pensée chrétienne n'est-ce pas celle d'un rapport direct de l'âme à Dieu, si bien qu'il paraît inutile, pour établir ce rapport, de passer par l'intermédiaire de la nature ? On retrouve dans la philosophie moderne, d'une façon beaucoup plus manifeste encore et plus tranchée, l'opposition de la nature et de l'esprit ou de la liberté. Voici par contre une doctrine qui prend son point de départ dans la nature et dans le sensible, qui conçoit l'âme comme la forme du corps, et qui, renonçant à toute connaissance *a priori* de Dieu par la pensée, ne nous élève à lui que par l'analogie des choses sensibles. Nous aurons donc à marquer la signification philosophique de cette attitude ; mais pour cela il faut connaître d'abord les circonstances dans lesquelles la doctrine s'est constituée, et comprendre en quel sens exact on peut parler d'une réforme albertino-thomiste. Cette expression est exacte, mais à la condition de ne pas la prendre en un sens trop absolu et exclusif. A partir du moment où la métaphysique d'Aristote est connue, elle est utilisée. N'avons-nous pas vu Guillaume d'Auvergne critiquer le Platonisme, saint Bonaventure affirmer que l'intellect agent est une fonction propre à l'âme, utiliser la notion d'analogie pour marquer à la fois la séparation et l'union des créatures et de Dieu, concevoir déjà l'âme comme une substance incomplète et qui joue le rôle de forme du corps ? Mais pourquoi l'aristotélisme ne triomphe-t-il pas complètement, pourquoi la philosophie fortement organisée de saint Bonaventure choisit-elle, pour se constituer, certains

principes aristotéliens seulement, en demeurant fidèle par ailleurs à d'autres principes ? Ne serait-il pas possible enfin de mener dans la philosophie chrétienne l'aristotélisme jusqu'à son achèvement véritable et d'établir le système des idées philosophiques dans une rigueur plus formelle. Voilà sans doute ce qu'ont pensé Albert le Grand et saint Thomas d'Aquin, et ce qui constitue leur réforme.

Albert le Grand est né en Souabe en 1206, et prend l'habit dominicain en 1223. Il enseigne à Cologne, à Paris, il aura comme disciples saint Thomas d'Aquin et Ulrich de Strasbourg ; nous le retrouvons par la suite provincial d'Allemagne, évêque de Ratisbonne, et chargé de prêcher la croisade en Bohême. A travers ses voyages, nous le voyons préoccupé d'étudier les phénomènes naturels, sa curiosité est sans cesse en éveil, il observe une comète en Saxe, et nous apprend qu'il entreprend des voyages lointains pour étudier les métaux. A la fin de sa vie, il se retire au couvent de Cologne, pour continuer son œuvre scientifique. Quel est le but qu'il s'est proposé d'atteindre ? Lui-même nous l'indique nettement : *nostra intentio est omnes diclas partes — physicam metaphysicam, mathematicam — facere latinis intelligibiles*. Pour cela il commente l'œuvre entière d'Aristote, mais d'une façon nouvelle, sans s'astreindre à suivre le texte lui-même. Albert le Grand a connu de son temps un succès considérable, à tel point que, contrairement aux usages de l'époque, il était cité comme une autorité, et Roger Bacon, qui nous le rapporte, saura s'en plaindre assez vivement. Cependant son œuvre reste disparate, beaucoup de ses principes seront utilisés par saint Thomas, mais avec un discernement plus sûr de leur portée exacte et de leurs conséquences dernières.

Saint Thomas est né dans l'Italie méridionale en 1225. Il est le fils des comtes d'Aquin, fixés au château de Rocosecca. Nous sommes à l'époque des luttes de la papauté et de l'empire. Or, un des ancêtres de saint Thomas avait épousé une des sœurs de Frédéric Barberousse, et sa famille se trouvait ainsi liée au parti de l'empereur. Non loin de Rocosecca s'élève une autre forteresse féodale, l'abbaye bénédictine du mont Cassin. En 1230 la paix est conclue entre le pape et l'empereur et bientôt Thomas d'Aquin est présenté comme oblat au mont Cassin, dont il est destiné à devenir l'abbé. Mais bientôt, à l'université de Naples, il rencontre les premiers Frères Prêcheurs, il est épris de l'idéal nouveau qu'ils proposent, et, malgré les intrigues de sa famille, il est reçu dans l'ordre en 1244. La vie de saint Thomas n'est plus que celle de ses études et de son enseignement à Paris (1252-1259), en



Italie (1259-1268), dans un deuxième séjour à Paris (1269-1272) et en Italie où il meurt à l'abbaye de Fossa Nuova le 7 mars 1274.

Essayons de marquer où en était le conflit de l'aristotélisme et de la scolastique dite « augustinienne » au moment où saint Thomas va constituer sa doctrine. Nous savons que le point de départ de ce conflit se trouve dans le décret de Robert de Courçon qui, en 1215, en fixant les statuts de l'Université de Paris, interdit la lecture des œuvres physiques et métaphysiques d'Aristote. En fait le décret ne fut pas exécuté. En 1231 Grégoire IX renouvelle l'interdiction d'enseigner la Physique d'Aristote jusqu'à ce qu'elle ait été purgée de ses erreurs. Or ne semble-t-il pas que ces erreurs aient été déjà éliminées, dans l'œuvre de Guillaume d'Auvergne ou de saint Bonaventure par exemple ? Qu'est-ce que l'on peut reprocher en effet à la conception aristotélienne de la nature ? C'est d'abord la théorie de la procession des substances, non pas d'une façon immédiate mais par des intermédiaires. En deuxième lieu on trouve dans la philosophie aristotélienne la conception de substances qui se suffisent à elles-mêmes et qui sont parfaitement autonomes dans leurs opérations. Mais il semble que pour écarter le danger de ces conceptions, il suffit de faire intervenir ces deux idées essentielles à la pensée chrétienne, celle de la *liberté* et celle de la *vérité*. Si les choses procèdent immédiatement de Dieu dans leur multiplicité, c'est que le premier principe agit par volonté et non comme une nature, voilà l'essentiel de la réponse de Guillaume d'Auvergne. Si d'autre part il est vrai que les choses ont en elles-mêmes leur forme et leur unité, il faut ajouter cependant que leur vérité n'est qu'une imitation déficiente de la vérité première, et, comme disait saint Augustin : « les corps matériels nous trompent en ce qu'ils n'imitent pas parfaitement cette chose une que nous savons par ailleurs qu'ils doivent imiter ». C'est là, nous l'avons montré, le sens de la critique de saint Bonaventure.

Saint Thomas se trouve donc en présence de philosophies qui ont éliminé les erreurs d'Aristote au nom de principes qui ne sont pas aristotéliens. Que lui reste-t-il donc à faire ? A tout remettre en question, et à reprendre la critique nécessaire de l'aristotélisme. Tout se passe, nous semble-t-il, comme si cette critique et cette utilisation des principes d'Aristote se faisaient en deux temps.

Il est certain d'abord qu'il faut reprendre, contre la philosophie des intermédiaires, l'opposition générale de la volonté et de la nature. Mais saint Thomas est conduit à cette conséquence très importante que les erreurs attribuées à Aristote sur le problème de la procession du multiple ne sont pas d'esprit aristotélien.

Voici en effet la doctrine suivant laquelle le premier principe ne produit jamais qu'un effet unique déterminé ensuite par des perfections supplémentaires. Si l'on devait se placer dans cette hypothèse, il faudrait dire que Socrate n'est pas vraiment *un*, étant animal et homme par des principes séparés. Or nous retrouvons ici la critique même qu'Aristote adressait à la philosophie platonicienne des idées séparées. C'est donc en restant fidèle aux principes mêmes de la métaphysique que l'on peut dépasser ceux que Guillaume d'Auvergne appelait, sans un discernement très sûr de la signification historique des doctrines, *Aristoteles et sequoces ejus*.

Mais ce ne sont pas là les seules thèses en question. Nous allons nous trouver maintenant en présence de doctrines qui sont authentiquement aristotéliennes et auxquelles saint Thomas ne pourra s'opposer sans une création véritable de solutions nouvelles. Il est vrai que ces doctrines ne sont pas des conséquences directes de la pensée d'Aristote, mais de cette pensée, telle qu'elle est interprétée dans l'averroïsme latin, qui accepte à son point de départ plusieurs des thèses qui sont aussi chez saint Thomas. C'est donc dans la critique de l'averroïsme latin, c'est-à-dire surtout de la doctrine de Siger de Brabant, que nous saisissons ce que nous avons nommé le deuxième moment de la réforme thomiste.

Siger de Brabant était un maître de la Faculté des Arts, et pour bien comprendre sa doctrine il faut se souvenir de l'opposition entre cette faculté et celle de théologie. A l'origine la Faculté des Arts a pour rôle d'étudier la dialectique et la logique, et c'est seulement lorsqu'on en vient à commenter, non seulement *l'Organon*, mais encore l'œuvre physique et métaphysique d'Aristote, que des questions vraiment philosophiques vont se trouver vraiment posées. Il semble possible d'abord d'examiner ces théories d'une façon indépendante, en laissant après coup aux théologiens le soin de décider dans quelle mesure elles correspondent à la vérité dont ils ont le dépôt. Aussi Siger déclare-t-il qu'il examine, à propos des questions qui se présentent à lui, non ce qu'est la vérité, mais ce que pensent les philosophes. C'est là ce qu'on nomme la théorie de la double vérité ; en fait Siger disait qu'il n'y a qu'une seule vérité, celle de la foi, mais il est difficile de dire quelle est la signification qu'il attribuait aux décisions philosophiques. Il professait donc que ce qui est vrai en philosophie peut être faux en théologie et inversement. Mais il faut savoir que Siger était un maître réputé. On pense qu'au début les rapports de Siger et de saint Thomas étaient cordiaux, lui-même parle avec éloge de deux maîtres, *praecipui viri in philosophia Alberlus et Thomas*.

On est frappé d'ailleurs de la vigueur dialectique, sinon de la profondeur métaphysique des écrits de Siger, par exemple son *De Anima intellectica*. Il reste cependant que l'on est surpris de voir Dante placer Siger à côté de saint Thomas au chant X du Paradis. L'opposition entre les deux types de pensée nous apparaîtra bientôt manifeste.

Il faut reconnaître d'abord que le point de départ de Siger est rigoureusement aristotélicien. Il se trouve dans l'analyse des substances matérielles, et Siger se propose d'établir la rigoureuse unité de ces substances, grâce à l'union immédiate de la matière et de la forme. De là procède la thèse importante, que nous retrouvons chez saint Thomas, de l'unité de la forme. Mais de ces analyses Siger dégage aussi des conséquences qui vont s'opposer à la philosophie chrétienne de la création. Pour comprendre les caractères d'une génération substantielle, il faut saisir l'opposition de la matière et de la forme, il faut dire par suite que tout devenir suppose un sujet. Mais appliquons maintenant d'une façon universelle cette conception du devenir. Il en résultera que toute production ne peut venir que d'une puissance préalable, ou matière, d'où l'agent tire la forme. Ainsi la doctrine aristotélicienne de la puissance et de l'acte, prise en son sens le plus manifeste, exclut la possibilité de la création. Les générations substantielles se font donc suivant un cycle éternel, comme Siger l'établit dans le *De Aeternitate mundi*. De là enfin découle une autre conséquence. Albert le Grand avait repris dans le *De intellectu et intelligibili* cette question posée déjà par Abélard : la proposition « l'homme est animal » est-elle vraie, à supposer même qu'il n'existât plus aucun homme ? Les principes de Siger le conduisent à répondre que cette proposition est éternelle, non pas qu'elle soit indépendante des existences temporelles, mais parce que les générations sont elles-mêmes éternelles, dans un sens qui est celui d'Aristote. Il s'oppose ici, on le voit, à la philosophie de l'exemplarisme qui trouve un modèle éternel des choses hors de l'expérience. En dernier lieu Siger retrouve, conformément aux mêmes principes, l'idée antique du retour éternel. « Comme le premier moteur est toujours en acte et qu'il n'est pas en puissance avant d'être en acte il en résulte qu'il meut et agit toujours ;... or de ce qu'il meut et agit toujours, il résulte qu'aucune espèce n'arrive à l'être sans qu'elle y soit naturellement parvenue, de telle manière que les mêmes espèces, qui ont existé, reviennent suivant un cycle et les mêmes opinions, les mêmes lois, les mêmes religions ; en sorte que le cycle des choses inférieures résulte de celui des choses supérieures, quoiqu'on ait perdu le souvenir de certaines d'entre

elles à cause de leur éloignement dans le temps. Nous le disons selon l'opinion du philosophe, mais sans affirmer que ce soit vrai ». Il est inutile d'insister sur l'opposition de telles doctrines et des dogmes, elles entraînaient en particulier cette conséquence que le christianisme était déjà apparu plusieurs fois, et que le même drame de la Croix se jouerait à nouveau d'une façon nécessaire. Enfin les dernières théories de Siger n'étaient pas moins graves. Elles portaient sur la nature de l'âme. Aristote enseigne que l'intellect est séparé, impassible, et qu'il vient du dehors, littéralement « par la porte ». On peut entendre par là ou qu'il est séparé des autres fonctions de l'âme, ou qu'il est séparé de l'âme elle-même, ce qui est l'interprétation de Siger. S'il en est ainsi, il n'y a pas d'immortalité personnelle, de mérite ou de démerite, et puisque nous savons par la foi que Pierre et le bon larron ont été sauvés, il en résulte que nous sommes tous sauvés avec eux.

La pensée chrétienne a pris conscience de son opposition essentielle à ces doctrines, et déjà Guillaume d'Auvergne s'oppose à plusieurs de ces thèses qui étaient répandues avant Siger de Brabant lui-même. Mais il reste à montrer exactement d'où elles procèdent, et la critique est d'autant plus délicate que saint Thomas admet le point de départ rigoureusement aristotélien de Siger de Brabant. Il s'en tient à la même théorie de la substance matérielle, mais se sépare de Siger à propos de l'exemplarisme et de la nature de l'âme. C'est donc en examinant la portée de sa réponse que nous serons le mieux placés pour saisir la cohérence de la pensée thomiste, et admettre la possibilité d'un aristotélisme chrétien.

Saint Thomas n'éprouve aucune difficulté à admettre la théorie dite « averroïste » de l'unité de la substance matérielle et de la génération. D'une façon générale la théorie aristotélienne consiste en ceci : lorsqu'on cherche à expliquer la possibilité d'un changement substantiel, si l'on veut éviter de le ramener soit à une substitution pure et simple, soit à un changement accidentel, il faut faire intervenir une puissance pure qui est la matière première. Tous les aristotéliens sont d'accord jusque-là. Mais Siger de Brabant ajoute que l'union de la matière et de la forme doit être immédiate, ce qui revient à exclure la présence de formes intermédiaires que faisait intervenir au contraire la philosophie franciscaine. Nous savons qu'on se proposait par là de marquer le caractère inachevé de chaque ordre de réalité. Saint Thomas soutient au contraire au sens le plus rigoureux l'idée de l'unité de la forme, et, comme il est naturel de l'imaginer, elle devait

passer pour une nouveauté averroïste. En 1270 Gilles de Lessines envoie à Albert le Grand la liste des propositions discutées dans les Ecoles, parmi elles se trouve justement la thèse de l'unité de la forme. L'adversaire de saint Thomas c'est le franciscain Jean Peckhom, mais malgré les attaques tant en philosophie qu'en théologie saint Thomas soutient la doctrine qui semble marquer son accord avec l'averroïsme latin. C'est qu'en effet, aux yeux de saint Thomas l'unité de la forme est la seule façon de sauvegarder l'unité de la substance, et en même temps la cohérence, la perfection des réalités de notre expérience ; enfin s'il y avait une multiplicité de formes celles qui se surajoutent ainsi ne seraient qu'accidentelles, et nous n'aurions jamais les conditions d'une véritable génération substantielle.

Mais appliquons maintenant ces principes aux problèmes posés par Siger, et d'abord à l'étude de la nature de l'âme. Il n'y a jamais dans le composé qu'une seule forme substantielle, et c'est l'âme qui joue le rôle de forme. Siger de Brabant l'affirme de façon expresse, mais il ajoute que l'intellect séparé et unique pour toute l'humanité, n'est aucunement la forme ou l'âme, il s'ajoute à elle du dehors dans l'acte de la pensée. Les problèmes qui se posent ici ne concernent donc pas l'unité de l'être, mais seulement la nature de l'action. Or dans une doctrine aristotélicienne où l'être concret a par lui-même sa forme et son unité, il faut aussi que le principe de son action lui soit intrinsèque. *Manifestum est quod hic homo singularis intelligit*. Saint Thomas examine donc une à une toutes les hypothèses imaginées par Siger pour sauvegarder cette possibilité de l'action singulière et il montre qu'elle ne peut être comprise que si l'intellect est propre à l'âme. L'aristotélisme lui-même nous conduit donc à une doctrine où l'efficacité de l'action appartient à l'individu, ce qui suffit, aux yeux de saint Thomas, à exclure les conséquences antichrétiennes de Siger de Brabant sur le problème moral.

Ainsi par la théorie de l'unité de la forme et celle de l'intellect, saint Thomas a constitué dans ses grandes lignes sa doctrine de l'âme, et il arrive à cette conséquence rigoureuse que l'âme est la forme du corps. Il faut donc que le seul point de départ possible pour la connaissance humaine soit dans l'union de l'âme et du corps, et non dans l'âme seule, et que l'objet propre de notre pensée soit la nature des choses sensibles. Le thomisme s'oppose par là aux philosophies qui le précédaient, puisqu'il s'interdit par cette méthode toute connaissance *a priori* de Dieu. Mais les mêmes affirmations vont être fondées d'une autre façon, les voies qui nous mènent à Dieu consistent à saisir la contingence de l'u-

nivers et à saisir son rapport à une existence nécessaire que nous ne saisissons que par analogie. Ainsi nous savons de Dieu « non ce qu'il est, mais ce qu'il n'est pas, et le rapport que soutient avec lui tout le reste » (*Contra gentes* I, 30). *Non enim ens de nullis aequivoco dicitur, sed per analogiam et sic oportet fieri reductionem in unum* (ibid., II, 15). Mais, on le voit, cet accès ne nous est ouvert que si l'aristotélisme comporte une philosophie de la création et de l'exemplarisme. C'est là justement ce que conteste Siger de Brabant dont saint Thomas a déjà suivi la doctrine de la puissance et de l'acte ou de l'unité de l'être concret.

La théorie de Siger repose sur cette idée que tout *fieri* suppose un sujet. Ainsi lorsque nous considérons une production artificielle, nous voyons que l'artisan agit sur une matière préexistante, mais s'il est vrai d'une façon générale que tout acte exige une puissance préalable, il est clair que l'idée de création n'a plus aucun sens. Mais quelle est ici, aux yeux de saint Thomas, l'erreur de Siger ? C'est qu'il considère le devenir des êtres particuliers ; le problème de la production totale de l'être n'est ni résolu, ni même posé, et l'on n'a sans doute pas le droit, lorsqu'on examine le problème de l'origine radicale de l'être, de s'en tenir aux éléments que dégage l'analyse d'un devenir particulier. De ce point de vue nouveau, il apparaît que la causalité universelle de Dieu doit porter sur les choses, *secundum quod pertinet ad esse illorum quocumque modo*, c'est-à-dire sur ce qu'elles comportent de matière et de puissance autant que d'acte. On pourrait donc dire que le thomisme s'oppose à l'aristotélisme en ce qu'il est une philosophie de la *création*, et non plus seulement de la *génération*, mais il applique d'une façon plus générale des principes qui avaient été dégagés de l'analyse du réel dans un cas particulier. On voit donc en quoi consiste finalement la différence entre saint Thomas et Siger de Brabant. Celui-ci est audacieux, mais il n'est aucunement indépendant. Il se subordonne entièrement à Aristote, mais ne cherche pas à faire progresser la doctrine en montrant comment elle peut être appliquée à l'étude des problèmes nouveaux qui se trouvaient posés. Saint Thomas, par contre, aboutit aux mêmes conclusions que ses devanciers, mais il montre que ces conséquences ne peuvent être rigoureusement maintenues que par des principes empruntés à la tradition aristotélicienne elle-même. Il ne se contente plus de s'opposer aux erreurs de ceux qu'on désignait comme *Aristoteles et sequaces ejus*, il montre que ces erreurs ou bien sont d'esprit platonicien, ou encore viennent d'une interprétation trop matérielle de la doctrine de la génération substantielle. En dépassant la dialectique abstraite, ou le

réalisme logique d'Avicébron, et le physicisme des Averroïstes, en posant les problèmes d'un point de vue proprement métaphysique, saint Thomas termine le débat qui opposait des « artistes » et les théologiens.

On peut encore aller au delà pour montrer l'originalité du thomisme par rapport à ce qu'on pourrait appeler avec M. Gilson, « l'augustinisme aristotélisant » de plusieurs docteurs franciscains. Le point sur lequel les doctrines se séparent c'est la théorie de l'unité de la forme. Il est facile de voir que ce n'est pas là une théorie accidentelle, mais un point de départ important du système tout entier. Pour saint Thomas la forme s'ajoute toujours sans intermédiaire à la matière. *Forma quae dat primum gradum et secundum et tertium et sic deinceps est perfectissima et tamen materiae immediata* (*Summa theologica* I<sup>a</sup>, q. 76, a. 4, ad 3). En effet, du point de vue de saint Bonaventure le caractère religieux, idéal, de l'expérience se tirait de l'imperfection des formes successives par où s'exprimait l'insuffisance des choses. Pour saint Thomas, au contraire, c'est du côté de la forme et de l'acte que se prend ce même caractère. Si Dieu s'exprime par son action dans la nature, c'est par ce que les choses ont de formel plus que par les virtualités de leurs puissances. *Omnia simulantur Deo qui est actus purus in quantum habent formas per quas fiunt in actu* (*Contra gentes*, II, 43), et c'est une conséquence que saint Thomas rattache directement à l'aristotélisme : *Accedunt ad divinam similitudinem in quantum habent formas quas Aristoteles vocat divinum quoddam* (*ibid.*, III, 69).

L'aristotélisme ne nous apparaît donc pas dans la philosophie de saint Thomas comme une sorte d'accident étranger à l'inspiration profonde du système, ce qu'Aristote permettait de constituer, à l'aide des transpositions nécessaires que nous avons indiquées, c'est une métaphysique de l'unité, qui exclut d'une part la multiplicité des intermédiaires dans la création, de l'autre la multiplicité des formes dans la philosophie de la génération et de la substance. Affirmer l'unité de l'être concret en ce sens, c'est en même temps mettre en lumière la perfection qu'il comporte dans son être, ou bien encore l'efficacité et l'autonomie de ses opérations. Mais cette consistance du réel, loin de s'opposer à l'idée d'une philosophie chrétienne, est pour saint Thomas la vérité principale que la philosophie trouve à son point de départ et qu'elle a pour mission d'expliquer. Des systèmes très nombreux ont voulu interpréter l'exemplarisme en insistant sur l'insuffisance des choses par rapport à leur modèle, mais pour suivre cette direction on en arriverait bientôt à dire avec le

Platonisme que les objets sensibles sont vides de réalité, et que l'apparence tient en eux une large place. Mais l'idée dans la doctrine de saint Thomas a une tout autre signification. Elle n'est pas une *vérité* exemplaire que les choses imitent imparfaitement, elle est surtout une *forme* exemplaire, c'est-à-dire le principe suivant lequel la chose est produite. On n'affirme donc la vérité de l'exemplarisme qu'en mettant aussi en lumière la cohérence, l'unité et la perfection que l'expérience elle-même comporte. D'une façon générale l'aristotélisme conduit à attribuer beaucoup à la nature même des choses créées, mais c'est encore par là reconnaître la perfection de leur créateur. *Delrahere ergo perfectioni creaturarum est delrahere perfectioni divinae virtutis.*

On peut donc considérer que les influences diverses que nous avons mises en lumière se rejoignent dans la philosophie de saint Thomas, mais en même temps il est bien difficile de méconnaître l'unité d'inspiration de cette philosophie, au moment où elle se constitue *secundum fidei doctrinam et Aristoteleis* (*In l. de causis*, l. 18). L'histoire des idées allait être profondément modifiée par l'élaboration d'une métaphysique de l'aristotélisme chrétien. Nous la considérons, dans ce tableau rapide des doctrines du XIII<sup>e</sup> siècle, comme un aboutissement, on pourrait tout aussi bien y voir un point de départ, qui nous permettrait de comprendre les réactions du XIV<sup>e</sup> ou du XV<sup>e</sup> siècle et dans une très grande mesure du cartésianisme lui-même. Mais de toutes façons il nous est apparu que l'histoire seule permettait de donner toute leur signification et tout leur prix aux systèmes que nous venons d'étudier. Les préoccupations que nous y rencontrons sont parfois éloignées en apparence de celles de la philosophie moderne, mais il ne faut pas une longue application pour comprendre que, sous des formules différentes, les problèmes philosophiques restent toujours les mêmes. Avec les éléments dont elles disposaient, les doctrines médiévales ont su maintenir et développer les idées essentielles de toute culture vraiment philosophique. Nous devons donc essayer de comprendre les données dont elles sont parties, les formes sous lesquelles les problèmes se présentaient, pour saisir l'inspiration qui les anime vraiment, et c'est en ce sens que l'histoire nous rend les doctrines du passé toujours plus actuelles et toujours plus vivantes.

---

*Le Gérant : JEAN MARNAIS.*



---

REVUE BIMENSUELLE  
DES  
COURS ET CONFÉRENCES

DIRECTEUR : M. FORTUNAT STROWSKI,

*Membre de l'Institut,*

*Professeur à la Sorbonne.*

---

---

Virgile et l'Italie primitive

par M. Paul COUISSIN,

*Professeur à la Faculté des Lettres d'Alger,*

*Conservateur du Musée d'Archéologie de Marseille.*

---

I

Le dessein de Virgile

Parmi les plus belles productions du génie humain, il en est un certain nombre — un assez petit nombre — auxquelles on ne se lasse pas de revenir, qu'on ne quitte qu'à regret et jamais sans retour. Le chef-d'œuvre de Virgile, l'*Enéide*, est de ce nombre. Plus on l'étudie, plus on l'aime. On l'ouvre pour vérifier une citation, pour y retrouver un détail de versification de grammaire, — et bien souvent on ne le ferme qu'après avoir lu le dernier vers d'un chant. Comme disait G. Boissier, « on risque de s'attarder en route quand on voyage avec Virgile, et c'est un compagnon dont on a grand'peine à se séparer ». Et bien des fois, quand on se sépare de ce guide, c'est pour s'engager sur une des voies qu'il n'a pas suivies lui-même, mais qu'il nous désigne, qu'il nous ouvre, où il a fait les premiers pas.

C'est que l'attrait de Virgile n'est pas seulement puissant, mais il est multiple. Virgile est poète, il est psychologue, il est artiste, artiste en fait de style, en fait de langue, en fait de métrique ; et il

est savant ; il est l'un des hommes les plus savants de son temps, et dans toutes les sciences, ou peu s'en faut. Il a donc de quoi attirer et retenir les esprits les plus divers, poètes et critiques, historiens et philosophes, érudits et grammairiens. Chaque lecteur, suivant ses aptitudes et ses goûts, y trouve matière à l'étude, à émotion, à rêverie ; et tel qui n'y cherchait que l'un de ces attraits se laisse bien souvent séduire par les autres

Mais s'il est aisé, s'il est agréable d'étudier Virgile pour son compte, c'est une tout autre chose que d'entreprendre sur son œuvre un travail destiné à autrui. On recule effrayé devant l'énorme masse de travaux de toutes sortes dont elle a été l'objet. Editions, études critiques sur les manuscrits, sur le texte, sur la grammaire, le style, la métrique, sur la composition, sur les imitations d'Homère, d'Apollonios ou d'Ennius — sur son art, sur sa philosophie, sur sa sensibilité... Non seulement on désespère, à juste titre, de prendre jamais connaissance de toute cette littérature, mais on a conscience qu'il est désormais à peu près impossible d'émettre sur Virgile une idée intéressante qui n'ait été maintes fois exprimée ou, pour parler comme Musset, de « se vanter de dire une seule parole qui n'ait été cent fois répétée avant nous ».

Cependant l'œuvre de Virgile est si vaste, si riche, si dense, si variée, qu'on aurait tort de désespérer. Il est au moins un domaine de cette œuvre qui n'a été exploré que depuis peu d'années et dans lequel, pour parler un langage d'archéologue, le gisement n'est pas épuisé, où, par conséquent les fouilles peuvent être encore assez fructueuses. Je veux parler de la science de Virgile.

Or s'il est vrai que, pour nous, les principaux motifs de l'admiration et de l'amour que nous inspire Virgile sont dans son art, qui est souvent parfait, et dans sa sensibilité si fine, si tendre, si passionnée, parfois si moderne ; s'il est vrai que dans les *Géorgiques* ce qui nous intéresse le plus n'est pas le traité d'agriculture que constitue ce poème ni, dans l'*Enéide*, l'histoire même d'Enée, ni les antiquités de Rome et son histoire, ni même la peinture de l'Italie primitive, mais bien plutôt la façon dont tous ces éléments sont mis en œuvre, — et, par-dessus tout, la personnalité, la vie intérieure, l'âme vibrante du poète, — il n'en est pas moins vrai que ce que nous excluons ainsi, que tout au moins, nous reléguons à l'arrière-plan, c'est véritablement l'essentiel de ces poèmes, puisque c'en est le sujet et la raison d'être. N'oublions pas, en effet, que les *Géorgiques* sont, avant tout, un traité d'agriculture, et que l'*Enéide* c'est l'histoire d'Enée et celle des origines romaines.

Les siècles ont passé et les lecteurs de Virgile ne sont ni des

agriculteurs ni des Romains du siècle d'Auguste. Mais quand ces poèmes parurent, les contemporains ne furent pas moins touchés par le fond que par la forme et leur admiration pour le talent et le génie du poète s'accrut de celle que leur inspirait son érudition. Il suffit de lire ce qu'en dit Macrobe, au livre I de ses *Salurnales*, pour comprendre à quel degré montait cette admiration et quelle étendue de connaissances, quelle perfection dans chacune d'elles ils trouvaient ou croyaient trouver dans Virgile. Le poète lui-même attribuait à cette érudition une importance de premier ordre et s'y intéressait très vivement. Le même Macrobe, que je viens de nommer, nous a conservé un fragment d'une lettre écrite par Virgile à l'empereur Auguste où le poète parlant des recherches qu'il fait en vue de l'*Enéide* déclare y prendre plus de plaisir qu'à écrire son poème. Et il attache à cette érudition un si haut prix qu'il l'étale parfois, — nous le constaterons par divers exemples, — avec une insistance qui n'est pas exempte de pédantisme. On a observé, notamment, qu'il s'est donné garde d'en rien perdre, et que, quand la légende d'Enée, par exemple, dans ses diverses versions, lui présentait des variantes inconciliables, il s'est efforcé de n'en sacrifier aucune et a mentionné adroitement, par voie d'allusions ou par divers autres procédés, celles qu'il rejetait mais dont il désirait marquer qu'il ne les ignorait pas (1). Ainsi nous n'avons pas le droit d'écarter de notre attention ce qui, à la vérité, ne nous paraît plus aujourd'hui qu'un objet secondaire et ne nous intéresse guère que comme un support du génie de Virgile, mais qui, cependant, et aux yeux mêmes du poète, constituait un de ses plus grands titres de gloire et une part très importante, sinon l'essentiel, de son œuvre.

Cette science, en fait, ou plutôt cette érudition, est extrêmement étendue. Le terme d'érudition est, en effet, plus exact, les connaissances de Virgile ayant été presque exclusivement, sinon exclusivement, acquises dans les livres. Quoi qu'il en soit, cette érudition a touché à tous les domaines qu'avait cultivés l'antiquité. Ne parlons pas de la connaissance parfaite qu'il avait des deux littératures, la grecque et la romaine, non plus que de son érudition en matière mythologique. C'était là l'indispensable bagage de tout poète, surtout depuis l'alexandrinisme. Remarquons toutefois que le nombre considérable d'emprunts faits par lui aux poètes de l'un et l'autre pays — et il en a fait assurément bien plus que nous n'en soupçonnons — et l'aisance avec laquelle

(1) Cf. A. Guillemin *L'originalité de Virgile*, dans *Revue des Etudes latines*, 1930, p. 183 et suiv.

ces emprunts viennent s'enchâsser dans ses vers montrent assez, sur ce point, l'étendue et l'assiduité de ses lectures. Et d'autre part, quand on parle du naturel de Virgile, il ne faut pas se laisser abuser par ce terme. Assurément, l'art de Virgile est naturel en ce sens qu'il ne sent pas l'artifice — du moins le plus souvent ; mais c'est le naturel des classiques, qui s'obtient à force de talent et de science technique. La propriété des termes, l'harmonie du vers, le choix des rythmes, l'emploi judicieux des césures et tant d'autres perfections que l'on admire chez Virgile ne sont pas le fruit d'un génie naturel. S'il est vrai que pour faire de beaux vers il faut être poète de naissance, pour en faire constamment et, pour ainsi dire, à volonté, il faut du talent, c'est-à-dire de l'étude. Nul poète, sans doute, n'a jamais été plus maître de son art et n'en a mieux possédé la technique.

Ce n'est là, toutefois, qu'une érudition en quelque sorte professionnelle. Celle qui se manifeste, et j'ose le dire, s'étale complaisamment dans les *Géorgiques*, est moins ordinaire chez les poètes. J'ajoute qu'elle ne l'est guère plus chez les cultivateurs et ce que Virgile peut en avoir acquis dans l'exploitation de son domaine de Mantoue n'en constitue certainement que la très petite part. Ses *Géorgiques*, en effet, ne sont pas seulement un traité pratique d'agriculture : elles sont aussi un tableau très riche des productions de toute l'Italie ; et même, le poète, étendant au loin le champ de son étude, nous fournit les éléments de toute une géographie économique du monde connu de son temps, depuis la Gaule jusqu'aux déserts de l'Arabie. Et je ne prétends pas, assurément, que ce tableau soit complet — cela n'était pas possible — et je ne m'affirme pas qu'il soit exact, ce qui est une autre question ; je ne m'arrête même pas sur le fait qu'il contient beaucoup de détails précieux pour nous, car ce n'est pas à nous que pensait Virgile en le traçant ; mais il témoigne, assurément, de recherches ou plus exactement de lectures extrêmement étendues et variées.

Mais c'est dans le vaste champ de l'*Enéide* que se presse comme une riche moisson tout le trésor de l'érudition virgilienne. Bien entendu il connaît dans leurs moindres détails toutes les variantes de la légende d'Enée et, comme je vous le rappelais il y a un instant, il a pris soin que le lecteur s'en aperçût. Bien entendu, encore, il n'ignore rien de la mythologie grecque, devenue déjà gréco-romaine. Quant aux poèmes homériques, et posthomériques, et romains, il témoigne de la connaissance qu'il en a par des imitations et des emprunts dont l'abondance a surpris les anciens eux-mêmes, pourtant accoutumés à de tels procédés. Il connaît

également l'astronomie et même l'astrologie, et aussi la magie. Il est particulièrement compétent en philosophie, et Suétone dit même qu'il caressait le projet, quand il aurait terminé l'*Enéide*, de consacrer aux études philosophiques le reste de son existence. Soit qu'il n'eût pas encore adopté d'attitude ferme en ces matières, soit plutôt qu'il voulût enclorre dans son chef-d'œuvre la totalité de son érudition, tantôt il paraît incliner vers la doctrine d'Epicure, tantôt il se livre aux mystiques spéculations du pythagorisme et de l'orphisme.

Naturellement il a étudié la géographie et aussi l'art de la navigation ; il a étudié les arts de la guerre, la stratégie, la tactique, l'art des camps et celui des sièges, la forme et l'emploi des armes, en un mot tout ce qui était nécessaire pour un récit dont presque toute l'action se passe soit sur mer, soit au milieu des combats. Il connaît également les concours et jeux sportifs et les descriptions qu'il en donne, quoique vivantes et pittoresques, sont cependant très précises et riches de détails techniques.

Outre ces connaissances d'ordre général, il possède une érudition nationale extrêmement étendue. Dans la Revue des Héros au VI<sup>e</sup> livre, dans le bouclier d'Enée au VIII<sup>e</sup>, et çà et là, soit directement, soit par voie d'allusions, se déroulent les plus glorieux épisodes de l'histoire romaine *a Romulo ad Augustum*. Ou plutôt il ne s'arrête pas à Romulus, il remonte jusqu'à Enée et, par delà Enée, jusqu'à Evandre et à Pallantée, le mythique ancêtre de la *Roma quadra'a*. De même il ne se borne pas à Rome, mais associe à sa gloire, avec les Phrygiens d'Enée, tous les peuples italiens dont les descendants, au temps d'Auguste, porteront le titre de citoyens romains. Etrusques et Latins, Sabins, Osques, Volsques et Samnites sortent glorieusement du tombeau avec les armes étincelantes que douze siècles auparavant on avait ensevelies avec eux.

De tous ces peuples il décrit les mœurs, les usages, les croyances et les rites millénaires. Son érudition religieuse est immense — sinon toujours exacte — et c'est avec la minutie d'un archéologue ou celle d'un pontife qu'il décrit les cérémonies religieuses dont certaines, depuis longtemps abandonnées, retrouvaient alors, par la volonté impériale, leur antique faveur.

Toute cette archéologie, toute cette érudition n'était donc pas un simple ornement littéraire, un remplissage plus ou moins intéressant, ni même une sorte de musée d'antiquités curieuses ; ce n'était pas, même, l'évocation mélancolique d'un passé glorieux à jamais disparu. C'était, à la lettre et sans métaphore, de par l'ordre de l'empereur et à l'heure où la puissance romaine

atteignait son apogée, la résurrection véritable, mieux encore, le réveil triomphant du génie éternel du peuple romain.

Ainsi, bien loin d'être l'accessoire dans l'œuvre virgilienne, l'érudition en est l'essentiel et, en un certain sens, la raison d'être. Il est donc légitime de lui accorder une grande part de notre attention.

\*  
\* \*

Une des premières démarches, semble-t-il, qui s'impose à nous, est d'examiner la valeur de cette érudition, de voir si, remarquable par son étonnante étendue, elle l'est également par son exactitude — de vérifier, en un mot, si la qualité répond à la quantité. Et c'est ce que nous allons faire. Pour diverses raisons toutefois, et notamment parce qu'il faut se borner, nous n'étendons pas notre enquête à tout le domaine de l'érudition virgilienne, mais nous étudierons seulement la partie qui, pour lui, avait le plus d'importance, c'est-à-dire ce qui concerne la préhistoire de Rome, ce qu'on pourrait, comme dans l'histoire de Thucydide, en nommer l'*ἀρχαιολογία*.

Ici se pose une question préjudicielle. Il serait vain et un peu ridicule de rechercher quelle peut être la valeur documentaire de cette « archéologie » sans connaître le rôle et la valeur que l'auteur lui attribuait. Considérait-il cet élément de son œuvre comme de l'histoire, au sens le plus moderne du mot, c'est-à-dire comme une restitution aussi exacte, aussi fidèle que possible de ce que fut la réalité ? N'y voyait-il qu'un ornement littéraire destiné à donner à son œuvre, avec une note de pittoresque la profondeur nécessaire, et à son récit le recul propre à produire une impression d'antiquité ? Ne voyait-il dans tant de vieilles traditions, que des légendes sans fondement historique, mais que rendaient vénérables leur antiquité d'abord, et aussi la gloire un peu mythologique qu'elles répandaient sur l'histoire des institutions nationales ? Ou bien s'est-il contenté de projeter le présent dans le passé, de construire de toutes pièces son Italie primitive en y transportant arbitrairement les rites et les institutions du siècle d'Auguste, avec l'espoir que l'antiquité que leur conférait sa fantaisie les sauverait de la ruine dont ils étaient menacés ? En un mot, cette peinture des rigines italiques et romaines, Virgile a-t-il prétendu la faire conforme à la réalité dans la mesure où il pouvait y prétendre, ou bien l'a-t-il consciemment, volontairement composée d'éléments modernes ou fantaisistes combinés par l'imagination d'un artiste ou d'un patriote ?

La question, à la vérité, est assez complexe, et la réponse en

est moins aisée qu'on ne pourrait croire. Dans le livre charmant qu'il a consacré à Horace et à Virgile, sous le titre un peu trompeur de *Nouvelles promenades archéologiques*, G. Boissiers' est nettement prononcé pour la seconde hypothèse. « Souvenons-nous », dit-il dans ce style séduisant qui colore sa pensée de façon si agréable, si habile et parfois si dangereuse, « Souvenons-nous que Virgile n'écrivait pas seulement pour le plaisir des curieux ; il avait d'autres prétentions que de satisfaire quelques pédants qui lui auraient volontiers fait une loi de ne jamais s'écarter d'Homère. Il s'adressait à tout le monde... Au lieu de se perdre dans le lointain des âges, où peu de personnes l'auraient suivi, et de construire à grand'peine une création d'archéologie qui n'aurait intéressé que quelques savants, il essaya de mettre sous les yeux de ses contemporains un monde où ils pouvaient se reconnaître. Si l'on étudie avec soin ses derniers livres dans lesquels l'action se passe sur le sol italique, on verra qu'il y a presque partout introduit les usages de son pays et de son temps ». Et Boissier ajoute, un peu plus loin : « Pour sauver les institutions anciennes de la ruine dont elles étaient menacées, il était utile de montrer qu'elles dataient de loin... En les vieillissant, Virgile les rendait plus vénérables et plus sacrées. » En somme, d'après Boissier, Virgile « a créé une antiquité de convention, à la fois large et souple, une sorte d'âge crépusculaire, où les hommes et les choses de tous les temps peuvent se rencontrer sans surprise, et il a su donner à sa création une apparence étonnante de vérité et de vie ». Les érudits de son temps, les Varron, les Tite Live, « quand ils ont voulu écrire l'histoire de ces temps primitifs, n'ont pu les faire revivre. Au contraire, les tableaux que Virgile en a tracés, quoiqu'ils soient souvent de fantaisie, se sont imposés à toutes les mémoires, et quelques découvertes que l'archéologie nous ménage, je crois qu'on peut résolument affirmer que l'imagination des lettrés se figurera toujours Laurente et le palais de Latinus comme il nous les a représentés » (1).

Telle était l'opinion de Boissier, pour qui, par conséquent, Virgile n'a jamais songé à donner de l'Italie primitive une peinture aussi authentique que possible, mais guidé par des soucis uniquement littéraires et patriotiques, a construit « une antiquité de convention » et tracé des « tableaux de fantaisie ».

(1) G. Boissier, *Nouvelles promenades archéologiques*, 3<sup>e</sup> éd., t. I, p. 353 et s., 360 et suiv.

Boissier fut un de ces lettrés dont il parle, un fin lettré, un humaniste délicat et sensible ; il connaissait de l'antiquité tout ce qu'on en trouve dans les textes, mais ce n'était ni un archéologue, ni même, à proprement parler, un érudit. Il n'aimait pas beaucoup l'érudition et l'on voit, dans son *Tacite*, qu'elle lui inspirait quelque méfiance et même quelque mépris (1). C'est pourquoi, sans doute, il prend tant de souci d'écarter de Virgile tout soupçon d'érudition. Mais ces sentiments, inattendus chez un historien, ont quelquefois dérobé la vérité aux yeux de G. Boissier, et je crois bien que c'est ce qui s'est produit dans la question qui nous occupe. Virgile, sans doute, fut un grand poète et un grand artiste, mais ce fut aussi un érudit véritable. Je vous ai donné tout à l'heure des exemples de cette érudition. Je suis persuadé, pour ma part, qu'il a prétendu donner de l'Italie primitive une peinture aussi exacte, ou du moins aussi vraisemblable que possible, — et aussi qu'il ne pouvait agir autrement. Qu'il y ait réussi, encore une fois, c'est une autre question, mais je ne crois pas contestable qu'il ait tenté d'y réussir.

Bien entendu, on ne saurait prétendre que son unique préoccupation ait été d'ordre historique, ni même que son dessein principal ait été de pure érudition. Le souci de la perfection littéraire a joué ici un rôle important et, plus encore le but de rénovation morale et sociale qu'il se proposait en conformité avec l'œuvre entreprise par Auguste. Mais l'on ne voit pas comment ces préoccupations différentes s'excluraient réciproquement, et il semble bien, au contraire, qu'elles étaient de nature à se prêter un mutuel appui.

Tout est matière d'art pour un artiste. Dans ces vieux usages, dans ces cérémonies antiques qu'il décrit, Virgile a vu de précieux éléments plastiques, l'occasion de tableaux pittoresques propres à accroître la valeur d'art de son poème et aussi à créer l'atmosphère nécessaire à l'harmonie et l'ensemble. En utilisant ainsi ces éléments, il procède comme feront après lui Fénelon, Chateaubriand, Th. Gautier, Flaubert et, d'une façon générale, tous les littérateurs, tous les artistes qui ont fait du roman historique ou de la peinture historique, en un mot qui ont situé dans les temps antiques l'action de leurs ouvrages.

Mais cette préoccupation d'ordre esthétique ne s'oppose pas au souci de l'exactitude historique. Ces auteurs que nous venons de nommer, et bien d'autres, ne s'en sont nullement désintéressés,

(1) G. Boissier, *Tacite*, 3<sup>e</sup> éd., 1908, p. 103-105.



mais ont fait, au contraire, avec plus ou moins de bonheur, de sérieux efforts pour être rigoureusement exacts. Chateaubriand, Th. Gautier, d'autres encore, ont soin de citer leur références, et certaines pages des *Marlyrs* ou du *Roman de la Momie* ne sont guère moins hérissées de notes que des ouvrages de pure érudition. Flaubert, dans ses fameuses lettres à Sainte-Beuve et à l'archéologue Frœhner invoque les autorités sur lesquelles il appuie son archéologie carthaginoise, énumère ses recherches, cite ses textes, étale ses fiches. Tout artiste, tout littérateur en use nécessairement de la sorte dès qu'il a conscience que l'époque ou le lieu où il place la scène diffère de notre civilisation — et c'est proprement ce que l'on nomme la couleur locale.

Il est donc tout à fait vraisemblable que Virgile en a fait autant. Cela est vraisemblable *a priori*, pour des raisons purement littéraires et indépendamment de toute autre considération. Mais il avait, en outre, un motif particulier de rechercher une véritable et complète exactitude, et un motif extrêmement puissant. C'est que son but n'était pas désintéressé comme l'est celui des auteurs modernes. L'*Enéide* n'est pas seulement une œuvre d'art, et même elle n'est pas surtout une œuvre d'art ; elle est avant tout une œuvre patriotique, une œuvre sacrée. De tracer un tableau imaginaire, un portrait fantaisiste de l'Italie primitive, de la Rome préhistorique, de ses croyances, de ses usages, de ses rites, c'eût été trahir le dessein même de l'œuvre, la priver de toute valeur démonstrative, transformer en roman sans portée un poème national ; c'eût été, aussi, faillir à la mission que le poète avait acceptée et commettre une sorte de sacrilège, Virgile ne pouvait y songer.

Son public, d'ailleurs, aurait mal accueilli une telle tentative. Ce public était, en effet, ou du moins se croyait compétent en matière d'antiquités romaines. Ils'intéressait vivement, ou plutôt, — depuis surtout que la puissance d'Auguste avait délivré la République du cauchemar des guerres civiles et des proscriptions — il se passionnait pour l'histoire des origines nationales. L'histoire, du reste, et notamment l'histoire ancienne, était depuis longtemps fort en honneur chez les Romains. L'esprit conservateur, sérieux et religieux qui est l'un des traits les plus caractéristiques de leur génie, leur inspirait un attachement très respectueux pour leur passé. A ce sentiment s'ajoutait l'orgueil national, plus impérieux chez eux que dans aucun peuple de l'antiquité, orgueil de nation toute-puissante qui se penche avec une tendresse émue sur les humbles débuts de sa gloire, — orgueil, il faut le dire, du parvenu qui contemple avec une fierté légitime les témoins de ses

premiers efforts, orgueil, enfin particulièrement chatouilleux, de gens qui veulent être les premiers en tout, qui souffrent de l'antiquité et de la noblesse des cités grecques, qui consentent bien, sans doute, à reconnaître leurs modestes commencements, mais non pas à penser qu'ils n'ont pas d'a eux, qui veulent eux aussi comme les Grecs et, si possible, plus glorieusement, faire remonter leur race aux plus célèbres héros et cherchent jusque dans l'Olympe les fondateurs de leur lignée.

A cet orgueil national s'ajoutait l'orgueil particulier des vieilles familles. Chacune d'elles, en effet, était fière de son antiquité, de sa noblesse, de ses ancêtres. L'exemple venait de haut, puisque César, puis l'empereur Auguste, disaient ou laissaient dire que l'ancêtre de la gens Julia n'était autre que Iulus, fils d'Énée et, par conséquent petit-fils de Vénus et arrière-petit-fils de Jupiter en personne. Tout le monde, assurément, ne pouvait élever ses prétentions jusqu'à l'Olympe ; mais plusieurs des grandes familles romaines se vantaient de faire remonter l'origine de leur nom aux Troyens arrivés avec Énée en Italie. Ainsi les Sergii descendaient de Sergeste, les Memmii de Mnesthée, les Cluentii de Cloanthe et les Nautii de Nautès. Les autres se bornaient à retrouver leurs ancêtres dans l'histoire proprement romaine et aussi près que possible des origines de la Cité. Ils possédaient des listes généalogiques et exposaient dans l'atrium de leurs maisons les portraits de ces ancêtres fameux ; sous chacun de ces portraits une notice était peinte ou gravée, qui retraçait la carrière politique du héros, rappelait ses victoires et ses triomphes. Plus d'un grand seigneur, au temps d'Auguste, ressemblait trait pour trait à ce gentilhomme de la cour de Louis XIV, qui, dit La Bruyère, ne sait que « parler de ducs, de cardinaux et de ministres ; faire entrer dans toutes les conversations ses ayeuls paternels et maternels, et y trouver place pour l'oriflamme et pour les croisades ; avoir des salles parées d'arbres généalogiques, d'écussons chargés de seize quartiers et de tableaux de ses ancêtres et des alliez de ses ancêtres ; se piquer d'avoir un ancien château à tourelles, à creneaux et à machecoulis » (1).

Que ces prétentions, ici comme là, fussent parfois injustifiées, cela est bien possible — et même certain. Et La Bruyère encore, pour railler ces généalogies complaisantes, quand il affirme plaisamment qu'il descend « en ligne directe » d'un « Geoffroy de la Bruyère que toutes les chroniques rangent au nombre des plus grands seigneurs de France qui suivirent Godefroy de Bouillon

(1) La Bruyère, *Caractères : De la mode.*

à la conquête de la Terre-Sainte» (1), semble faire écho à Cicéron qui, dans son *Brutus*, s'exprime en ces termes : « Les oraisons funèbres ont rempli notre histoire de mensonges. On y raconte des faits qui n'ont jamais eu lieu, des triomphes imaginaires, des consulats dont on grossit le nombre, de fausses généalogies, en faisant naître des hommes d'une famille obscure dans une famille illustre qui porte le même nom, comme si je me disais (Cicéron, comme vous savez, se nommait M. Tullius Cicero) issu de M. Tullius qui était patricien et qui fut consul avec Serv. Sulpicius dix ans après l'expulsion des rois (2). »

Ainsi ces grands seigneurs qui constituaient le public de Virgile, descendants authentiques des célèbres héros de l'histoire romaine ou représentants d'une noblesse plus récente, mais pourvus d'une imposante généalogie grâce à l'artifice de quelque Grec ingénieux, étaient, les uns comme les autres, de grands amateurs d'antiquités romaines ; ils prenaient au sérieux une telle matière et a raient fait mauvais accueil à une restitution trop visiblement fantaisiste.

Ils étaient d'ailleurs et depuis longtemps, accoutumés à lire des ouvrages où ces questions étaient traitées avec érudition. Dès la fin du III<sup>e</sup> siècle, les premiers historiens romains, Fabius Pictor, Cincius Alimentus et d'autres, rapportent dans leurs livres nombre de détails précis sur les institutions anciennes, rites, formules religieuses, textes de lois. Caton l'Ancien élargit le domaine de ces recherches et rapporte non seulement les traditions relatives aux origines de Rome, mais raconte aussi celle des autres villes d'Italie. Il étend même parfois sa curiosité aux peuples étrangers et contribue ainsi à créer à Rome ce goût pour les descriptions des pays lointains, qui s'accroîtra constamment et deviendra plus tard assez vif pour faire accueillir avec faveur des ouvrages de pure ethnographie comme la *Germania* de Tacite. Après Caton fleurit tout un groupe d'érudits, une sorte d'école d'archéologues et de grammairiens, comme Licinius Macer qui, pour écrire son histoire de l'ancienne Rome, compulsait scrupuleusement les annales officielles, les « libri lintei » et discute les noms et les dates. Et c'est, en somme, de cette école que sort l'extraordinaire érudit qu'est Varron. Ce Varron, né 15 ans avant César, ne mourut qu'en 26 avant J.-C., c'est-à-dire au moment où Virgile commençait à travailler à son *Enéide*. Il avait écrit un nombre énorme d'ouvrages, presque tous d'érudition, notamment quarante-et-un

(1) La Bruyère, *Caractères* : De quelques usages.

(2) Cicéron, *Brutus*, XVI (62).

livres d'*Antiquités*, des *Annales*, les *Origines du peuple romain*, les *Familles troyennes*, la *Langue latine*, dont le succès atteste assez le goût du public pour les ouvrages d'érudition.

Nous avons encore un témoignage assez frappant de la vivacité de ce goût dans le fait suivant. Les grands historiens classiques écrivant avec un idéal plus littéraire ou avec des préoccupations politiques paraissent avoir été assez peu portés naturellement à l'érudition ; mais le public en réclame et il faut lui en donner. Salluste racontant la conjuration de Catilina et la guerre contre Jugurtha se croit donc obligé de plaquer dans l'un de ses ouvrages une dissertation sur les origines de Rome, dans l'autre une digression sur celles des Numides. César, racontant la guerre des Gaules sans autre préoccupations que sa gloire personnelle et celle de ses centurions s'avise tardivement — ou peut-être on l'avise — qu'un tel ouvrage ne peut se passer d'une étude géographique et ethnographique sur les peuples dont il parle. Un tel travail l'ennuie et il en confie la confection à quelque secrétaire, qui s'en tire assez mal ; mais il n'ose résister au goût du public. Tite-Live, qui n'accueille qu'avec scepticisme les traditions relatives aux origines romaines, et que rebute le grossier archaïsme des vieux textes, est forcé, cependant, de céder aux exigences du lecteur, de rapporter les antiques légendes et, de temps en temps, de gâter la belle ordonnance de son récit en y insérant de désuètes formules. Cette soumission des plus grands écrivains montre assez clairement avec quelle force le public réclamait une érudition qui parût sérieuse, et, pour en revenir à notre sujet, nous en pouvons conclure que Virgile était en quelque sorte contraint d'étaler lui aussi, et quoique poète, une science d'archéologue dans sa peinture de l'Italie primitive.

Nous savons, d'ailleurs, de façon positive qu'il fit à cet effet les recherches que réclamaient de lui et les exigences du public, et ses goûts personnels et la conscience qu'il avait de la grandeur et du sérieux de sa tâche ; et je vous ai parlé tout à l'heure de cette lettre à l'empereur Auguste, dans laquelle il exprime le vif intérêt que lui inspiraient ces recherches.

Or ces recherches portaient, assurément, sur bien des points, sur la légende même d'Enée, sur la description des lieux qu'il avait traversés, sur les religions et les rites — mais aussi, à n'en pas douter, sur l'antique topographie du Latium et de l'Italie sur les anciennes populations, leurs costumes et leurs mœurs. Virgile aimait l'érudition et il s'intéressait vivement à l'ethnographie, comme, d'ailleurs, son public. N'est-ce pas, aussi, le fait d'un esprit poétique que de voyager en imagination jusqu'aux confins du monde et de peindre comme il l'a fait dans les *Géor-*

*giques* les mœurs des Mèdes, celles des pasteurs des déserts africains, celles des Gérons de l'Ukraine ou des Scythes de Russie qui vivent sous les constellations hyperboréennes, constamment battus des vents du nord et vêtus de la fauve dépouille des bêtes sauvages (1) ?

N'était-il pas plus conforme encore à ce double caractère de poète et d'érudit, de voyager dans le temps jusqu'aux époques les plus reculées où vivaient les ancêtres mêmes des Romains ? Pour peindre les mœurs des peuples étrangers Virgile s'était inspiré de documents authentiques : il serait bien étonnant que pour peindre celles des anciens peuples d'Italie il se fut contenté de transpositions fantaisistes et des créations de son imagination. Il suffit, au reste, de relire, au livre VII de son *Enéide*, ce qu'on appelle le *Catalogue* ou, de façon plus heureuse, le *léfilé des Clans*, que nous étudierons plus tard avec quelque détail, pour être suffisamment édifié. Là défilent, avec leur accoutrement national, les armées de l'Italie centrale unies contre les Troyens. Après les Etrusques viennent les soldats d'Aventinus, armés du pilum, du poignard et du verutum sabin ; leur chef s'avance à pied, couvert de l'immense dépouille d'un lion. Puis passent les guerriers de Tibur en bataillons hérissés de lances, les Prénestins et les Herniques, qui n'ont point d'armes défensives, mais portent des frondes et des épieux ; leur coiffure est en peau de loup et leur jambe gauche est chaussée d'une botte de cuir cru tandis que leur pied droit reste nu. Les Osques sont armés d'un javelot particulier nommé *aclys* ; pour bouclier ils ont la *celra*, rondache de cuir, et leur épée a la forme d'une faucille. Les Campaniens lancent, à la manière des Germains, une hache de jet, la *caleia*, leurs casques sont de liège, leur bouclier de bronze est une pelta en forme de croissant, et leur épée est aussi de bronze (2). Croit-on vraiment que toute cette description est fantaisiste ? Que tous ces noms d'armes étranges sont dues à l'imagination de Virgile, ou à je ne sais quelle transposition du présent dans le passé ? Ne serait-on pas tenté, plutôt, si l'on voulait critiquer Virgile, de voir ici un étalage d'érudition comparable à celui qu'on admire ou qu'on regrette, suivant les caractères, chez Chateaubriand, chez Th. Gautier, chez Flaubert ? Et n'est-il pas évident, en tout cas, que cette description si riche de détails précis et caractéristiques, est le fruit d'un travail de recherches érudites ?

(1) Virgile, *Géorgiques*, II, 135 ; III, 344 ; II, 111 et III, 111 ; III, 349 et suiv.

(2) Virgile, *Enéide*, VII, p. 641-817.

De toute évidence, me semble-t-il, il a voulu sincèrement faire revivre la physionomie de l'antique Italie, et si, avant de peindre ces guerriers, il demande aux Muses de le renseigner sur eux, ce n'est point par une banale application des lois de l'épopée et pour imiter les invocations homériques, mais « c'est qu'il s'agit de choses lointaines qu'il prétend reconstituer fidèlement » (1). En somme, dans cette peinture de la préhistoire de Rome, Virgile s'est documenté exactement comme un historien.

Ici, à la vérité, se présente une objection assez grave. L'histoire romaine, comme vous savez, jusqu'au III<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ, est bien loin d'être certaine. Quant à l'histoire primitive, notamment celle de la période royale tout entière, ce n'est qu'un agréable tissu de légendes derrière lesquelles il est presque impossible de discerner la vérité. Mais des siècles qui précéderent la fondation de Rome, ou plus exactement — car l'époque même de cette fondation est plus que douteuse — des siècles où la tradition place la fondation de Rome le peu que nous savons. Nous est fourni beaucoup plus par l'archéologie que par l'histoire. Or les historiens romains, s'ils n'avaient pas senti au même degré que nous le peu de valeur historique de leurs traditions, en avaient du moins soupçonné la fragilité. Je vous ai déjà cité tout à l'heure l'opinion de Cicéron sur les éloges funèbres et les falsifications des archives privées. D'autres écrivains, Tite-Live, par exemple, ont exprimé les mêmes idées (2). Les archives nationales, les annales pontificales, les traditions officielles ne leur paraissaient guère plus sûres, et c'est Tite-Live encore qui, dans la belle préface de son livre premier, remarque que « l'époque qui précéda la fondation de Rome est connue plutôt par des légendes poétiques que par des documents historiques incontestables » (3). Ailleurs, et à plusieurs reprises, il se plaint des incertitudes et des contradictions qu'il rencontre dans ses sources, et de l'impossibilité où il se trouve d'atteindre la vérité (4).

Ainsi, pourrait-on dire, les historiens de profession eux-mêmes, Tite-Live notamment, « le représentant le plus enthousiaste de la tradition romaine » (5), n'accueillaient cette tradition qu'avec un extrême scepticisme et ne croyaient pas possible d'écrire une histoire vraiment authentique des origines nationales. Comment donc Virgile aurait-il pu avoir la prétention d'y réussir davan-

(1) A. Cartault, *L'Art de Virgile dans l'Enéide*, 1926, p. 558.

(2) Tite-Live, VIII, 40, 4-5.

(3) Tite-Live, I, *Préface*, 6.

(4) L. Homo, *L'Italie primitive et les débuts de l'impérialisme romain*, 1925, p. 26.

(5) *Ibid.*, p. 25.

tage et de découvrir sous l'inextricable griffonnage des légendes le texte véritable de la préhistoire romaine ?

Je ne sais si cette objection a été proposée contre notre hypothèse. Je ne le crois pas, car la question que nous examinons aujourd'hui n'a guère été discutée. En tout cas, elle se présente assez aisément à l'esprit. Il ne semble pas, toutefois, qu'elle soit irréfutable. Que Tite-Live ne soit pas aussi crédule que l'on a prétendu, qu'il ne soit pas aussi naïf, aussi dépourvu de critique que le répètent, depuis le livre de Taine, les manuels de littérature (1), cela est certain et a été parfaitement démontré par M. Homo dans son magistral ouvrage sur *l'Italie primitive* (2). Je crois, cependant, que M. Homo a quelque peu forcé ce qu'il appelle le scepticisme de Tite-Live. Tite-Live, sans doute, dans son for intérieur, rejette l'authenticité de plusieurs des légendes qu'il rapporte, surtout quand elles comportent un surnaturel par trop mythologique. Il ne croit pas que Romulus soit le fils de Mars, ni qu'il ait été enlevé au ciel ; mais il décrit avec minutie les rites de la fondation de Rome et ne manifeste aucun doute sur l'authenticité de ces détails pourtant lointains. Il hésite sur le fait de savoir si les Horaces étaient bien Romains et les Curiaces Albains ou si c'est l'inverse qui est vrai, mais il considère comme parfaitement établie la réalité du combat des Horaces et des Curiaces. La plupart du temps il ne doute que sur des détails, et parce que ses sources sont contradictoires. Mais il accepte dans ses grandes lignes le dessein général de l'histoire de Rome, à partir, au moins de la fondation de la ville.

J'ajoute — et ce point est important — que ce scepticisme est illégitime. Non pas, certes, du point de vue de l'objet, mais de celui du sujet. Je ne prétends pas soutenir l'authenticité des antiques traditions romaines et les historiens modernes, sur ce point, ont largement dépassé le scepticisme de Tite-Live. Mais s'ils ont, eux, le droit d'être sceptiques, Tite-Live n'avait pas ce droit. Pour pouvoir légitimement affirmer qu'un problème est insoluble, il faut avoir fait de sérieux efforts pour le résoudre. Ces efforts, Tite-Live ne les a pas même tentés. Les légendes poétiques qui rapportaient les faits antérieurs à la fondation de Rome lui paraissaient suspectes. Mais il pouvait supposer qu'elles contenaient une part de vérité, et il appartenait à l'historien de déterminer quelle part. Tite-Live ne l'a même pas essayé. Ces belles légendes,

(1) Par exemple, Pichon, *Histoire de la Littérature latine*, 3<sup>e</sup> éd., 1903, p. 314.

(2) L. Homo, *ouvrage cité*, p. 25-27.

dit-il, « je n'en veux ni contester ni soutenir l'authenticité ». Et pourquoi cette abstention ? Par respect de légendes vénérables ? Peut-être ; mais bien plutôt par incapacité, par dégoût pour ces besognes d'érudit qui ne convenaient pas à ses aptitudes purement littéraires. Tite-Live, Taine l'a définitivement démontré, n'est jamais remonté aux sources. Il existait autour de lui des documents anciens et authentiques, sénatus-consultes, textes de lois, textes de traités, comme ce vieux traité entre Rome et Carthage, que cite Polybe, et bien d'autres. Polybe les a vus, et des érudits, comme Varron, comme Denys d'Halicarnasse. Tite-Live, lui, ne les a pas vus ; il n'a pas cherché à les voir. Vous savez quelle est sa méthode : sur chaque événement il consulte les historiens ses prédécesseurs, ou du moins quelques-uns d'entre eux, car même sur ce point il est fort négligent. S'ils sont d'accord, Tite-Live, épanoui, développe leurs récits, en double l'étendue, y ajoute des discours et met le tout en belle prose. Mais s'ils se contredisent. quel ennui ! Comment faire pour les concilier ou pour choisir ? Recourir aux sources ? Il n'y songe pas. Appliquer les règles de la critique historique ? Mais il les ignore. Il se décidera donc par des motifs qui n'ont rien de scientifique, en faveur de la version fournie par le plus grand nombre, ou tout simplement de celle qui convient le mieux à la gloire de Rome. Il n'a pas le scepticisme de l'historien qui a fait avec patience toutes les recherches possibles et qui, malgré ces longues investigations, n'a pu atteindre la vérité : il a, tout simplement le mécontentement, l'impatience de l'artiste dont le modèle bouge ou se dérobe, ou dont l'éclairage a changé. Il veut trouver l'histoire toute faite, pour la mettre en beau langage. Il avait espéré que ses devanciers la lui fourniraient, bien nette, bien claire, exempte sinon d'erreurs, du moins d'incertitudes. Et voilà que, dès les premiers pas, les contradictions abondent. Il est déçu et embarrassé. Que faire et comment les résoudre ? Il n'en sait rien ; ce n'est pas son métier. Il est homme de lettres, avocat, orateur, il est moraliste, il n'est pas érudit. Son prétendu scepticisme n'est donc pas à retenir ; ce n'est pas le doute scientifique d'un spécialiste, mais le désenchantement d'un amateur arrêté par des difficultés qu'il n'avait pas prévues et qu'il est incapable de vaincre. Un tel sentiment est tout à fait étranger à l'objet de notre travail et nous n'avons donc pas à en faire état.

Virgile, du reste, était un tout autre esprit que Tite-Live, un esprit d'une immense envergure et pour ainsi dire universel. Tous les domaines de l'activité humaine l'ont tenté et dans tous il s'est élancé avec une véritable passion. Identique, sur ce point,



à nos humanistes du xvi<sup>e</sup> siècle, il appartient à la lignée respectable des érudits romains comme Varron et Pline l'Ancien et, s'il les dépasse de toute la hauteur de son génie poétique, il ne leur est pas inférieur par l'étendue de ses connaissances ou tout au moins par l'intérêt qu'elles lui inspiraient. A cet égard, il est incomparablement supérieur à Tite-Live. Du grand poète et de l'historien, c'est le poète qui possède au plus haut degré le sens historique. Ainsi, encore une fois, je suis persuadé que Virgile, dans sa peinture de l'Italie primitive, n'a pas fait œuvre de fantaisie, mais que si la puissance de son génie poétique leur a conféré la vie qui les anime, ses descriptions, longuement et patiemment préparées par des recherches érudites, ont la prétention de reproduire, autant qu'il se pouvait, la vérité dans toute sa rigueur.

En fait, l'*Enéide* fut accueillie par les contemporains et demeura tant que subsista Rome, comme la Bible du peuple romain. Naturellement il eut des détracteurs parmi les poètes ses rivaux. Mais, autant qu'on en peut juger par les échos de leurs attaques, tous les reproches qu'on lui adressa furent d'ordre littéraire et le principal était celui que l'on fait à tous les auteurs qui réussissent que l'on a fait, notamment, à tous les grands classiques, celui d'avoir plagié ses devanciers. Mais personne, que je sache, n'a jamais mis en doute sa science et son érudition. Bien loin de là, cette érudition fut si fort admirée que sa perfection et son universalité devinrent une sorte de dogme. Quatre siècles après sa mort, Macrobe la célébrait avec enthousiasme et la renommée du docte poète s'établit de façon si ferme qu'elle s'accroît encore dans les âges suivants. Sans doute, elle profitera des contresens chrétiens faits sur la IV<sup>e</sup> Bucolique ; elle profitera aussi du nom celtique de la mère du poète, Magia, qui semblait mystérieux et prédestiné ; elle profita des anecdotes apocryphes qui couraient sur sa vie et qui le représentaient comme un sorcier ; mais elle atteste l'impression que faisaient sur les esprits l'immense érudition de Virgile. Notre moyen âge, tout obscur et des brouillards germaniques apportés au monde romain par les invasions, ne sut guère apercevoir le génie du poète, mais il fut pénétré d'admiration et de respect pour le savant dont il fit un prophète, un mage, un enchanteur. Bien plus, et bien mieux, à l'aube des temps modernes, Dante pour le conduire à travers les séjours des morts, ne trouvera pas de meilleur guide que le grand, le docte poète qui, par l'enchantement de son génie, certes, mais aussi par la magie de son érudition, avait fait sortir du tombeau tant d'illustres morts et recréé pour une vie éternelle toute l'antique Italie, « pour qui

suivant les paroles de Dante, « périclèrent de leurs blessures la vierge Camille, Euryale et Turnus et Niso ».

« Per cui mori la vergine Camilla,  
Eurialo e Turno e Niso, di ferite » (1).

\*  
\* \*

Il nous reste maintenant, revenant sur la terre, à voir si cette renommée est justifiée, et dans quelle mesure ; plus précisément, il nous reste à examiner si la peinture faite par Virgile de l'Italie primitive et de la préhistoire romaine, correspond à ce que fut la réalité ou s'en approche, et jusqu'à quel point. C'est ce qui fera l'objet de nos prochains entretiens.

Nous examinerons d'abord ce qu'en pense la critique moderne et nous opposerons, aux négations de G. Boissier, les affirmations et les éloges de certains commentateurs. Puis nous chercherons à préciser quel espoir pouvait avoir Virgile d'atteindre une si lointaine réalité et sur quels moyens il pouvait compter pour y parvenir ; d'autre part je vous dirai quels moyens nous avons nous-mêmes de contrôler ses reconstitutions. Enfin nous aborderons en détail l'étude des descriptions par lesquels il a tenté de faire revivre les villes et les peuples, les usages et les croyances, les armes et les combats de la préhistoire italique et nous comparerons ce qu'il dit avec ce que connaît sur ces mêmes questions notre érudition moderne. Et de cette comparaison sortira, je l'espère, une conclusion vraisemblable.

Pour cette fois il aura suffi de faire ressortir ce premier point, qui ne me paraît pas contestable : La peinture faite par Virgile de la préhistoire italique et romaine n'est pas une création de son génie poétique, non plus que la fantaisiste combinaison d'éléments homériques avec des éléments modernes arbitrairement projetés dans le passé, mais le résultat d'un long travail d'érudition ; et cette description, dans les intentions du poète et abstraction faite de la valeur effective que nous lui reconnaitrons, se présente non comme le jeu d'esprit d'un lettré patriote, mais comme la reconstitution historique, aussi vraisemblable que possible, de ce qu'avait été la réalité.

(A suivre.)

(1) Dante, *Inferno*, I, p. 37-38.

---

# Les réactions de la vie contemporaine sur la littérature

par Fortunat STROWSKI,

Membre de l'Institut,  
Professeur à la Sorbonne.

---

## III

### Le sentiment de l'indépendance.

L'art moderne et la civilisation moderne sont remplis et pétris de contradictions. Il est évident que des influences comme celles qui s'exercent aujourd'hui sur, on peut le dire, l'humanité entière, ne sont pas coordonnées et ont toutes sortes d'origines. Il ne faut pas vous attendre à ce que, dans le portrait de l'homme moderne, dans l'étude de la vie contemporaine, nous puissions faire des constructions très homogènes. Il faut accepter les contradictions. En voici une tout de suite.

Je vous ai parlé du sentiment d'*inlér dépendance* qui à la fois pèse sur la vie actuelle et l'ennoblit. Aujourd'hui, je vais vous parler d'un sentiment tout contraire, le sentiment de l'*indépendance* avec l'orgueil qu'il engendre et les conséquences qu'il produit. Mais vous verrez que ce sentiment n'est pas du même ordre, ne s'exerce pas sur le même plan que celui de l'interdépendance, et que la contradiction ne les empêche pas de coexister.

La révolution moderne est irrésistible. Elle ne dépend pas d'un homme ou d'une idée ; elle se fait par la vie elle-même. Etant irrésistible, elle n'a pas les cahots des révolutions politiques, des révolutions sanglantes ou meurtrières. Elle s'en va comme un grand courant rapide et on ne s'aperçoit pas qu'on est emporté par elle. On se figure être resté au port, lorsqu'un choc, une secousse inattendus soudain vous font ouvrir les yeux, et vous voyez que les anciens rivages sont très loin et que vous êtes perdus en pleine mer.

Cette idée, ou l'importance que prend cette idée d'*indépendance* dans la vie moderne m'est apparue brusquement à New-

York dans une circonstance que vous me permettrez de vous raconter, et qui fut comme un choc.

## I

Ce jour là j'avais appris la nouvelle de la mort de Maurice Barrès. J'avais beaucoup de raisons pour être affligé par cette mort, non seulement celles qu'avaient alors tous les Français et tous ceux qui aiment la belle littérature, mais l'autre encore, celles-là tout à fait personnelles. Je m'en allais à travers les rues de la ville cherchant un Américain ou un Français avec qui partager ce chagrin, car à l'étranger ces sortes de peine qui déjà semblent en France difficiles à supporter, sont beaucoup plus douloureuses et beaucoup plus obsédantes. Il semble, quand on a comme cela quelque deuil, quand on a quelque chagrin national qu'il faille le communiquer à quelqu'un : sans quoi il devient trop lourd, il se transforme en nostalgie. Or je ne trouvais personne qui voulait avec moi comprendre la perte que la France avait faite. Chacun se dérobait et on sentait bien que Barrès était tout à fait indifférent, sinon antipathique, à ces gens de là-bas. Je rentrai chez moi ; j'y ouvris des Littératures françaises modernes écrites par des Américains et je constatai qu'en effet on n'y aimait pas Barrès ; on l'accusait d'être pervers, d'être dogmatique, d'être arrogant, d'être critique à l'excès. Et cependant ces mêmes gens, si difficiles sur le caractère moral de Barrès, acceptaient et même recommandaient d'autres auteurs français qui étaient beaucoup plus hardis dans le sens qu'ils redoutaient, beaucoup plus nouveaux et peut-être encore plus nationalistes que l'auteur de *Colette Baudoche*.

Il y avait donc là un petit mystère, et en cherchant toujours j'ai enfin ouvert un livre écrit par un Français avec un Américain, par un de nos compatriotes, M. de Bacourt, qui avait été justement des amis de Barrès et qui disait ceci :

Le nationalisme de Barrès paraît étroit vis-à-vis des nouvelles théories d'un large internationalisme. Sa doctrine fondée sur une tradition fortement enracinée a naturellement peu d'attraits dans un pays dont les habitants appartiennent à presque toutes les races de la terre.

Evidemment ce jugement contenait une grande part de vérité, mais, d'autre part, je vous ferai remarquer que si l'Américain est tout à fait hostile à l'idée de race dans son pays, il n'est pas hostile à l'idée de race pour l'Europe. Les Américains, Français d'origine qui reviennent en France, vont chercher le village d'où est

parti leur arrière-grand-père ; de même les Italiens, les Allemands, les Scandinaves.

Le jugement de M. de Bacourl avait besoin d'être complété. Je l'ai peu à peu complété par une expérience assez étendue.

Barrès nous enseigne que chacun de nous est formé par son milieu, par son petit milieu, par sa ville, par sa famille et par le paysage où il vit. Ainsi les *Déracinés*, les jeunes gens lorrains dont il nous raconte la triste odyssée à Paris : ils sont malheureux, même criminels, parce qu'on les a arrachés sans précaution au sol et à la civilisation urbaine qui les a formés. *Colette Baudoche*, qui a été un exemple classique, nous représente de même une jeune fille tellement mêlée à sa ville, tellement « enfant » de sa ville, qu'on ne peut pas l'imaginer ailleurs, ni imaginer sa ville sans elle. Et *La Colline inspirée* elle-même, ce beau livre qui fouette la violence de la passion religieuse, *La Colline inspirée* se passe dans un site déterminé ; il faut une colline particulière, il faut un soleil, un horizon et des tempêtes particulières pour former le prophète et son église.

Au contraire, en Amérique, je n'ai jamais rien trouvé de tel, sauf peut-être l'orgueil nobiliaire de quelques familles qui sont arrivées autrefois et qui appartiennent à un très petit nombre de cités de l'Amérique, à Boston, par exemple, ou bien à la Nouvelle-Orléans. Nulle part je n'ai vu que l'Américain se plût à être spécialement d'une ville, d'un canton ou d'un paysage. Au contraire, il prétend former lui-même et créer lui-même la ville, le canton ou le paysage suivant ses goûts et suivant sa volonté. Peu lui importe que le sol s'y prête. Il veut et il bâtit.

New-York, c'est une île étroite, c'est un rocher plus dur que le rocher d'Auvergne et que la pierre de Volvic, un rocher aride où il n'y avait rien. La volonté américaine a élevé là la ville la plus grande, la plus étonnante du monde. Chicago est bâti au bord d'un lac comme la mer. C'était un terrain humide et marécageux où il semblait impossible de fonder une bourgade, mais la volonté américaine a créé là une ville immense, une ville magnifique avec des millions d'habitants, dans une prospérité qui, lorsque le monde est en ordre, est merveilleuse.

Voilà cet orgueil, cette indépendance de l'homme moderne vis-à-vis de la nature. Nos villes ont été faites par nos arrière-grands-pères autrefois, parce qu'il y avait des raisons, comment dirais-je, géographiques et naturelles. Et les Américains ne s'occupent pas de la géographie ni de la nature des choses ; ils s'occupent de leur volonté, de leurs industries, de leurs machines, de leur plaisir, de leur caprice ; ils sont indépendants.

Or cette indépendance ne s'exerce pas seulement dans les villes en général, elle s'exerce dans tous les détails de la vie.

Nous, nous dépendons du soleil et de la nuit. Autrefois, au temps des chandelles fumeuses, il fallait commencer tout travail lorsque se levait le soleil et s'arrêter quand il se couchait. Voilà pourquoi on ordonnait aux hommes de vivre comme des poules : au premier chant du coq, debout, et le soir, à l'Angelus, au lit ; et on fermait les portes des villes et c'était fini, la nuit endormait tout par son obscurité.

Pourquoi, vers le XIII<sup>e</sup> siècle, au lieu de construire des cathédrales romanes si belles, a-t-on fait des cathédrales gothiques ? Parce qu'il fallait de la lumière, parce qu'il fallait ouvrir les murs à la lumière, parce que sans ces ouvertures immenses, il aurait fait nuit dans ces édifices prodigieux où se réunissait la moitié de la ville. Et pourquoi les vitraux ? Pour la même raison, c'est que la vitre blanche ne donne pas de lumière. Allez dans une église de village sans vitraux, un soir, vous n'y verrez pas. Mais les vitraux ramassent pour ainsi dire tout ce qu'il y a de lumière épa se dans le ciel quand la nuit est arrivée, et ils en font une espèce d'atmosphère colorée qui donne l'illusion de la lumière.

Aujourd'hui encore nous orientons nos maisons vers la lumière. Mais l'Américain, type de l'homme moderne se soucie peu de la lumière. Il a sa lumière électrique, il a ses lampes qui donnent les radiations nécessaires à la vie et à la santé. On commence à bâtir maintenant, on a déjà bâti des édifices qui n'ont point de fenêtres, point d'ouvertures, simplement une porte en bas, dans le sous-sol pour y pénétrer, l'air vient d'en haut, un air très pur que l'on va puiser presque dans les nuages. La lumière est celle de l'électricité. Ce sont des maisons faciles à entretenir, il n'y a pas de poussière, pas de courant d'air. La clarté est toujours pareille, la température y est constante ; on fait le chaud ou le froid comme on veut, c'est le triomphe de la volonté humaine.

Et voilà en face de la conception ancienne représentée par Barrès la conception moderne représentée par certaines villes d'Amérique que je prends comme type.

Je crois que ce sentiment de l'indépendance, que cette recherche de l'indépendance va se développer de plus en plus. Je vais vous montrer ce qu'elle a produit actuellement, m'm en France où, heureusement, je le dis ici volontiers, où heureusement nous avons encore du Passé. Je rends grâce à Dieu de n'être pas tout à fait « moderne » pour conserver encore quelque chose d'humain, comme disait le grand Corneille et pour conserver

encore quelques joies d'antan et quelques-unes des faiblesses d'autrefois.

Mais, cependant, il ne faut pas dédaigner le moderne, et, que nous le voulions ou non, il nous emporte.

Nous ne pouvons nous fermer au sentiment de la puissance humaine qui se développe d'une façon orgueilleuse, nous ne pouvons pas nous garantir du mépris de la nature, au moins en un certain sens, et puis, inévitable punition, nous devons tomber dans le sentiment du provisoire qui guette l'homme moderne.

## II

Comment nous tous, hommes et femmes, imaginons-nous la puissance humaine ? Je crois que la puissance, c'est d'abord : avoir la force de créer. Le premier signe de la puissance, c'est la force. Le deuxième signe de la puissance humaine, ce sera la vitesse, vaincre l'espace et aller aussi vite qu'on le désirera là où on est appelé par son cœur, ses besoins ou ses haines. Et le troisième aspect de la puissance humaine, sera la santé, c'est-à-dire le bien-être, c'est-à-dire la vitalité.

L'homme moderne, tel qu'il apparaît lorsqu'il a perdu la modestie que donne le sens du passé, l'homme moderne se laisse enivrer par sa force, sa vitesse et sa santé, par toute la puissance que la science a acquis au genre humain.

La force d'abord.

On a découvert des chantiers de construction du temps des Assyriens et des Egyptiens et on n'y a pas trouvé de machines à côté. Pas de machines pour bâtir les Pyramides ou les temples de Babylone. Mais en revanche on a vu, que, par exemple, il y avait sur de tels chantiers jusqu'à 100.000 esclaves. Et cependant on s'est dit : Comment 100.000 esclaves sans machine pouvaient-ils faire ce que nous faisons avec nos machines ? Question ridicule. Cent mille esclaves dispensaient de machine et la machine dispense de cent mille esclaves. L'un vaut l'autre pour produire un certain effet. Le levier, la poulie, emploient la force des hommes mais ils n'y ajoutent rien. Une poulie ou un levier permettent de faire accomplir à 10 hommes le travail de 100 hommes, mais ils ne donnent point à ces dix hommes la force de cent hommes, ils les aident seulement à prolonger leurs efforts dix fois plus longtemps, afin qu'ils donnent le même effort que cent hommes. La machine économise le nombre des hommes mais en dépensant le temps des hommes ; et en fin de compte, le même effet a coûté la même peine au muscle humain.

Pascal, dans un chapitre fameux d'un de ses ouvrages de physique, a montré cela très clairement; il a montré que la force n'est pas accrue, mais que la distance et le temps sont augmentés, et que les hommes n'étaient pas plus forts parce qu'ils avaient les machines de son époque. C'est toujours l'homme qui travaille; il faut toujours le muscle de l'homme. Il faut toujours le vaincu, l'esclave, le manœuvre qui va user sa force pour faire l'œuvre que les maîtres veulent réaliser. Comme le nombre des hommes n'est pas illimité, ni leurs forces illimitées non plus, on voit que la puissance de l'homme est immédiatement arrêtée par le nombre insuffisant des bras qu'on réunissait soit par coups de fouet, soit par de l'argent ou par la bonne volonté.

Quand on a inventé la machine à vapeur on a eu plus de force naturellement, mais cette machine à vapeur elle-même comment fonctionne-t-elle? Avec du charbon; et ce charbon il faut que les bras humains aillent le chercher dans la mine, et le distribuent à la machine. Il y a 30 ans, l'humanité avait la même quantité de force qu'il y a deux mille ans et pas beaucoup plus; sans l'avoir augmentée à travers les âges, elle en aurait eu plutôt moins puisque le nombre des travailleurs musculaires avait plutôt diminué.

Et voici la merveilleuse révolution et libération, qui s'est produite il y a moins de trente ans.

Si vous allez, car maintenant le monde est petit, on va partout, si vous allez voir le Niagara, sur les rives canadiennes, vous apercevrez une toute petite maison qui de loin a l'air d'un modeste cottage. Sous l'abri de cette maison, un trou dans la terre, un trou assez grand mais pas colossal, un tuyau dans ce trou; ce tuyau mène l'eau de la cataracte jusqu'au plancher de chute. Là, il y a une turbine, pas plus; et puis des fils, et puis avec cette turbine, avec ces fils, tous les environs sont éclairés, et si facilement, avec une telle profusion, que dans certaines villes, comme Hamilton, on n'éteint pas les lampes électriques; il en coûterait plus cher de les éteindre que de les laisser brûler. Dans tous les ateliers individuels ou usines de cette région, cette petite turbine envoie la force, et autant de force qu'on en peut vouloir, sans l'usure du muscle humain, sans la limitation du muscle humain!

J'ai vu cette petite turbine bâtir une maison à New-York, et comme elle fournissait la force inépuisable, il fallait très peu d'hommes. Elle remplaçait les 100.000 esclaves des Pyramides. Elle abrégait les cent mille heures de travail de l'ancienne machine. Il fallait creuser le rocher, il fallait élever un grand édifice. Il y avait simplement une espèce de mât tournant avec une poulie



mobile au haut de ce mât. Un homme à côté tenait une manette ; suivant qu'il faisait tourner sa manette, le mât se prêtait à tout ce qu'on voulait ; il allait chercher les débris du rocher ou bien il amenait et soulevait les poutres. Cinq ou six ouvriers avec des gants de caoutchouc en costume de travail suffisaient à le servir. Et le travail fini, ces hommes qui ressemblaient à des acrobates plus qu'à des ouvriers, redevenaient des gentlemen. Ils n'avaient eu aucune peine physique ; ils n'avaient subi aucun déchet.

Ainsi la *force* de la nature est devenue serve et la force de l'homme est devenue *libre*.

Nos pères étaient malheureux ; il fallait le fouet ou de l'argent pour faire travailler des hommes misérablement contre la nature humaine pour leur faire dépenser l'énergie de leurs muscles et de leurs reins. C'est maintenant la nature qui nous donne cette puissance et tant qu'on en veut, indéfiniment. Lorsque les hommes auront achevé de capter toutes les sources naturelles et accessibles d'énergie, leur puissance sera indéfinie.

Voilà, pour la force proprement dite, la grande différence ; elle date de trente ans ; j'ai vu les premiers essais de Deprez pour transporter la force électrique sur des fils de cuivre, et cela n'est pas très ancien tout de même.

### III

La vitesse, c'est encore une de ces merveilles que nous acceptons, nous, comme une chose naturelle. Nous ne pouvons pas imaginer que l'on ait vécu en faisant 15 kilomètres à l'heure par le plus grand effort humain, et cependant c'est la vérité. Le roi Louis XIV, quand il faisait ses quatre ou cinq lieues à l'heure dans son carrosse trouvait qu'il allait très vite. Quand il fallait aller de Paris à Orléans on mettait plus de temps que pour aller maintenant de Paris en Italie. Or l'homme est devenu maître de la vitesse, d'abord le chemin de fer lui a suffi, maintenant il a l'automobile et l'avion. Il n'y a donc pour ainsi dire pas de distance, ni pour les hommes, ni pour les choses.

Sur la route voyez passer ces camions, terreur des pauvres touristes, qui s'en vont aussi vite que les rapides, et qui apportent à Paris toutes les provisions, toutes les choses délicates et merveilleuses, et qui remmènent toutes choses de Paris en province.

Et cette vitesse, dont je ne vous parle pas aujourd'hui longuement, j'aurai l'occasion de revenir sur ce sujet, cette vitesse quelle sera-t-elle quand les hommes se seront rendus tout à fait

maitres de l'air. Imaginez le ciel sillonné d'avions comme les routes sont sillonnées d'autos

Si vous réfléchissez à la différence que cette vitesse produit dans l'existence des hommes, dans l'existence des peuples, vous verrez que véritablement l'homme moderne a le droit d'être fier, a le droit de croire qu'il est devenu un surhomme, et je comprends qu'il regarde avec mépris la civilisation ancienne. Les jeunes Américains n'aiment pas étudier l'histoire, parce que justement elle leur paraît ce que serait pour nous l'époque préhistorique.

#### IV

Voici enfin le troisième plan sur lequel l'homme sent sa puissance, c'est le plan de la santé.

Je ne dis pas que l'homme soit maître de la vie ou de la mort. Ce secret est véritablement au-dessus de l'homme actuel et probablement sera toujours au-dessus de l'homme. Il ne faut donc pas exagérer le triomphe du génie moderne, mais il faut cependant se rendre compte des espérances que peut avoir légitimement la jeune humanité lorsqu'elle regarde le travail, les progrès et les découvertes de la science appliquées à la vie du corps humain.

D'abord, pour la connaissance des maladies, grâce aux rayons X, le médecin voit le mal même. Si c'est une maladie d'un caractère matériel, il la voit : il voit la jointure qui souffre, il voit la tumeur qui se forme, il voit l'os brisé qu'il faut remettre ; il se rend compte et il peut photographier même le siège du mal et la cause du mal.

Puis, à côté de l'analyse par les yeux, par la vue, il y a l'analyse par la chimie, par la biochimie.

Un enfant est dans son lit, il agonise. Il a des taches blanches dans la gorge. Qu'est-ce ? Est-ce l'horrible croup ? Est-ce autre chose ? Le médecin gratte un peu les taches blanches, emporte cela à l'Institut Pasteur, et on sait lui dire quelques heures après la vraie nature de la maladie ; il est désormais en mesure de lutter avec les armes efficaces. Tandis que, autrefois, le médecin jugeait sur son bon sens, sur son expérience, sur une espèce de divination, sans cette connaissance directe, scientifique des causes des maladies. Il combattait la mort, les yeux fermés.

Et les remèdes des maladies ? Je ne dis pas qu'on ait trouvé des remèdes à toutes les maladies, hélas ! mais déjà les sérums, les vaccins qui arrêtent les épidémies, et les maladies collectives,

certaines façons de soigner infaillibles que l'on a découvertes pour certains cas jadis réputés incurables, est-ce rien ?

Et enfin, l'élément très important qu'on oublie toujours lorsqu'on parle des progrès modernes, ce sont les remèdes qui endorment la douleur.

On peut discuter, après tout, sur la santé et la maladie, sur la vie et la mort. Il y a des gens qui soutiennent que la race humaine a plus perdu que gagné à ce que nous estimons, nous, des progrès dans la science médicale et dans l'hygiène. Il est constant que si, dans une ville comme New-York, la mortalité est beaucoup moindre qu'ailleurs, grâce à la science et à l'organisation, jusqu'à 50 ans, la revanche de la nature sur la science est terrible après cet âge ; et la rançon du progrès est telle que les statistiques de la longévité ne sont nulle part aussi faibles que dans la métropole du Nouveau-Monde. Là, pas de vieillards, pas même de sexagénaires ; le cœur se brise et l'être humain s'en va entre 55 et 60 ans.

Mais il y a un progrès indéniable, c'est celui de la lutte moderne contre la douleur.

La douleur est un effet positif. Les philosophes ont combattu la crainte de la mort ; ils ont réussi souvent à relever le courage des hommes contre la Mort. Mais qui pourra être certain de ne pas succomber un jour sous la pression de la douleur ?

Notre bon maître en toute sagesse, Montaigne écrivait, dans un Essai où il venait de combattre avec les arguments des stoïciens la crainte de la mort : « Bien, me dira-t-on ! Votre règle serve à la mort ! Mais que direz-vous... de la douleur... et ceux qui la niaient de parole, la confessaient par effet... Ici, tout ne consiste pas en l'imagination. Nous opinons du reste ; c'est ici la certaine science qui joue son rôle. Ferois nous croire à notre peau que les coups d'étrivière la chatouillent, et à notre goût que le vin d'aloès soit du vin de graves ? Forcerons-nous la générale habitude de Nature qui se voit en tout ce qui est vivant sous le ciel, de trembler sous la douleur ? Les arbres même gémissent aux offenses qu'on leur fait. »

Le monde moderne a appris dans bien des cas à effacer la douleur et à la supprimer. Celui qu'on opère ne sent plus rien. Autrefois, lorsqu'on était réduit à recourir à la moindre opération, quelle horreur c'était : Il fallait prendre par surprise la malade, l'étourdir, l'étrangler presque, et quand il était à moitié suffoqué, vite, vite, on essayait d'enlever l'abcès, de couper la jambe et le malade mourait le plus souvent. Tandis que maintenant, tranquillement, posément, on amène le patient sur un lit ; là, on l'endort doucement, et pendant son sommeil on mène l'opération aussi

minutieusement qu'il le faudra. On a découvert des anesthésiques qui n'ont pas de danger pour ainsi dire et qui permettent pendant 2 ou 3 heures d'étudier, d'examiner et de guérir la mal mystérieux qui se cache dans les entrailles ou dans la poitrine. De plus des produits terribles, mais tellement bienfaisants, telle la morphine, empêchent la douleur dans certaines souffrances inévitables, dans certaines maladies incurables. Quel progrès de pouvoir permettre au patient de ne pas souffrir. Et je ne parle pas des simples calmants auxquels nous recourons tous chaque jour. Leur usage est tellement naturel que nul n'y prête attention.

Je vais vous raconter comment, pour la première fois, j'ai vu l'antipyrine. C'était il y a longtemps ; nous passions l'agrégation plusieurs camarades de l'Ecole normale et moi. L'un d'entre eux avait une migraine terrible ; il se voyait déjà refusé. Et l'infirmière qui n'était pas bien savante lui dit : « j'ai reçu d'Allemagne une petite pastille ; je ne sais pas si elle vous fera du bien, vous pouvez essayer toujours, nous allons bien voir, après tout. » Et ce malheureux garçon, qui est encore un excellent professeur, a pris cet étrange remède : il a pu composer, il a été reçu agrégé. Nous avons crié au miracle ! Miracle commun ! Je pense à toutes les migraines qui m'ont poursuivi et tourmenté dans ma pauvre jeunesse et je me dis : « Mon Dieu ! si j'avais eu l'aspirine. »

Et pour compléter l'examen de cette puissance de l'homme moderne sur son corps, voici une observation que je vais vous raconter. Autrefois c'était la race qui formait les hommes. Il y avait la race blonde et la race brune, il y avait des races fortes, des races grandes et petites ; il y avait toutes sortes de races. Et on prétendait reconnaître les races au visage, et même dans des pays comme la Pologne et la France où étaient passées tant de races, on prétendait trouver la *race*. L'Amérique montre que l'homme moderne crée la race qu'il veut. On a inventé en Amérique une race humaine particulière. Vous la verrez dans les réclames des revues, dans les peintures des dancings, et des restaurants. Vous verrez des jeunes gens, grands, minces musclés, avec des épaules assez larges ; puis des jeunes filles également grandes, minces, avec des hanches assez fortes et une taille fine. C'est le type américain. Et ils ont réalisé ce type inventé pour les peintures et pour les faiseurs d'affiches. On le réalise, on arrive à faire une race américaine, avec un Grec, un Polonais, un Israélite, un Scandinave. Tous ces sangs mêlés ensemble font des jeunes gens qui sont « typicals » comme ils disent. On a publié, après un concours, il y a quelques années, le portrait de la jeune

filles « typiques américaines », et elle avait dans ses veines le sang de toutes les races.

M. André Siegfried, le grand sociologue, qui connaît si bien les Etats-Unis, me racontait récemment que les mains des Américaines s'étaient modifiées. Elles avaient eu une idée nouvelle de la beauté de la main, et à Grenoble, maintenant, les fabricants de gants ont dû pour l'exportation américaine changer les formes, parce que les mains des Américaines se sont modifiées pour se conformer à l'idée nouvelle.

Le sport, la nourriture, l'exercice, puis une certaine volonté, font qu'en effet l'être humain est maître de son corps dans une certaine mesure, comme il est maître de la nature et du reste.

Et le résultat, c'est que l'homme finit par secouer le joug de la nature, par dédaigner la nature. Autrefois Pascal disait, vous me permettez de le citer encore :

L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature ; mais c'est un roseau pensant. Il ne faut pas que l'Univers entier s'arme pour l'écraser : une vapeur, une goutte d'eau, suffit pour le tuer. Mais, quand l'Univers l'écraserait, l'homme serait encore plus noble que ce qui le tue, parce qu'il sait qu'il meurt, et l'avantage que l'univers a sur lui ; l'univers n'en sait rien. Toute notre dignité consiste donc en la pensée.

Si vous lisiez cela à certains modernes, ils prendraient Pascal pour un fou.

Il n'y a encore pour avoir le sentiment adoreur et superstitieux de la nature que le pauvre nègre qui voit le Mississipi déborder, qui en a gardé le souvenir dans les chants, dans les légendes, et dont la vie est toute prosternée, si je puis dire, sous la peur du grand fleuve. Et il y a aussi les marins. Le capitaine d'un des plus grands paquebots du monde me disait un jour que je parlais en riant de la tempête : « Le plus beau navire comme le plus petit n'est qu'une coquille de noix, à l'heure de la mauvaise mer. »

Le sentiment de la puissance de la nature ne se retrouve donc que chez une élite ou chez des êtres sans réflexion ni modernité. Dans la foule ordinaire, personne n'en est tourmenté ou ennobli et l'idée que la nature pourrait avoir une volonté autre que celle des hommes, qu'elle pourrait faire quelque chose qui n'est pas vraiment contrôlé par l'homme, dépasse l'esprit contemporain.

Toute la littérature romantique actuellement est démodée et inintelligible pour les jeunes hommes modernes. Ils n'entendent plus cette plainte de Victor Hugo et de Lamartine, ces appels à ce qui n'est après tout pour l'homme moderne que du bois, que des produits chimiques agencés ensemble ou que des forces faciles à discipliner.

Richepin, dans un poème (un sonnet, je crois), expliquait ce que c'était que les larmes. Il disait :

Eau, sel, soude, mucus et phosphate de chaux  
Oh ! larmes, diamants du cœur, laissez-moi rire !

La nature, telle qu'elle apparaît à l'homme moderne, c'est le calcaire, l'hydrogène, l'oxygène, etc., cesont des forces mesurables et utilisables qui se contredisent. Mais penser que la nature puisse exister par elle-même, qu'elle soit une sorte de personne en face de la personne humaine, et qu'elle ait une puissance en dehors de ce que l'homme lui fait faire, cela dépasse l'intellect de l'homme moderne.

Pour confirmer cet orgueil, les découvertes des géographes n'ont plus laissé de mystère. Sur ce globe, il y avait encore quelques points où on pouvait supposer que l'on trouverait des choses étranges, dans le haut Amazone, par exemple, ou au centre de l'Afrique, ou bien au pôle nord ou au pôle sud ; mais on y est allé, et non seulement on les a vues, mais on vous apporte au cinéma la photographie de ces régions merveilleuses.

Aujourd'hui, il n'y a plus rien de merveilleux.

Je me demande ce que feront plus tard les jeunes gens qui auront l'inquiétude et la vocation du voyage. Aujourd'hui il n'y a plus rien à découvrir.

C'est donc un changement prodigieux. Renoncer au sentiment de la nature, renoncer à la peur de la nature, au respect de la nature, considérer l'arbre comme un morceau de bois et le fleuve comme une source d'énergie électrique, quelle différence. Et ne soyez pas étonnés si la littérature qui va venir, si l'esprit moderne s'écartent un peu de ce qu'étaient autrefois l'ancienne littérature, l'ancienne poésie, fondées sur toute autre chose.

Mais il ne faut pas croire qu'il n'y ait que du bénéfice. Je vous ai dit que cette révolution moderne qui nous emporte est extrêmement mélangée, et voici tout de suite une punition dont nous aurons à reparler souvent, la punition du provisoire.

v

Le sentiment le plus constant à l'homme, je crois, c'est le sentiment de l'éternité, c'est le rêve de faire quelque chose qui dure et qui demeure ; de bâtir une maison qu'on donnera à ses enfants, où habiteront les petits-enfants ; faire un chemin où passeront à jamais les générations futures. Un écrivain ou un artiste voudra

élever un monument qui ne mourra pas, et parler une langue qui sera éternelle. Enfin, dans ce monde passager, qui ne souhaite avoir une tombe qu'on ne troublera pas, avec une pierre dessus, une pierre de granit pour qu'elle dure davantage ? Il me semble que c'est le sentiment le plus ancien de la race humaine ; on le trouve chez l'homme des cavernes, chez l'homme de l'antiquité, chez l'homme du moyen âge, chez l'homme de l'époque classique. Eh bien, on ne le trouve pas dans le pays de modernité, partout où l'homme s'est engagé trop vite et sans balancier sur cette corde raide de la vie moderne ; le sentiment de l'éternel, le sentiment de la durée, le sentiment de l'œuvre qui dure, c'est un sentiment qu'on n'a pas, au delà de l'Océan.

Ce fut pour moi un des étonnements les plus grands que m'ait réservés l'Amérique, que cette absence du sentiment de la solidité. Je voyais de belles maisons ; on me disait : « Elles datent de dix ans, dans dix ans on les démolira ». Je demandais : « Pourquoi avec votre puissance ne faites-vous pas des édifices qui dureront comme le Colisée ? »

A quoi bon, répondait-on, la vie aura changé, dans dix ans on disposera de choses plus parfaites qu'aujourd'hui. Nous détruirons alors ce qui existe aujourd'hui et nous le referons. En effet, actuellement, à New-York en particulier et, dans les grandes villes américaines il faut compter qu'une maison qui a vécu 20 ou 25 ans, mérite d'être détruite. Elle ne vaut plus la peine d'exister et elle coûte trop cher ; son entretien seul et les impôts qu'il faut payer sont trop lourds pour sa valeur. Et on en élève une autre à la place.

Dans tous les domaines de la vie, ce sentiment du provisoire est la maladie des pays modernes.

Or, cette folie de changer sans cesse est certainement un plaisir, mais il y faut une condition, il faut la foi dans l'avenir ; il y faut un certain don d'illusion et de vitalité. Dans les époques de prospérité, ce provisoire c'est délicieux. Il permet de profiter en fait de la vie présente et en rêve de la vie future. On imagine : « Je suis à mon aise maintenant, voilà un frigorifique bien installé, je peux avoir de l'eau glacée en abondance. Je peux avoir de la glace, mais dans deux ans ce sera mieux, j'aurai de la glace plus glaciale, de l'eau courante plus pure, j'aurai des mets encore meilleurs. » Ainsi songe l'homme qui espère. Mais lorsque pour une raison ou pour une autre l'avenir ne semble pas aussi brillant qu'on le supposait, lorsqu'il y a une crise comme aujourd'hui, alors le pauvre homme moderne ne songe plus à l'avenir. Il sent se réveiller en lui le besoin de stabilité et d'éternité. Ces gens qui

perdent tout ce qu'ils veulent et qui, à chaque matin, en ouvrant les journaux de Wall Street, voient que les économies ont fondu, regrettent une maison de granit comme les Français, un petit champ, un petit jardin qui auront été cultivés et fertilisés depuis des siècles et le seront pendant des siècles.

Et ce sentiment, je ne l'invente pas, c'est celui là même qu'expriment les Américains, et ceux qui ont l'esprit le plus profond, le plus juste, qui peuvent le mieux l'exprimer, se rendent eux-mêmes compte que le provisoire n'est pas bon pour l'homme, et que s'il ne faut pas être victime du passé, s'il ne faut pas toujours s'attacher aux vieilles choses, il faut tout de même se baser sur elles pour établir les nouvelles.

S'il arrive jamais un cataclysme dans le petit village où j'habite, je verrai peut-être disparaître le chemin de fer que j'aperçois à 2 ou 3 kilomètres en me penchant sur le bord de la cote ; mais j'aurais encore la route nationale qui est en bas, pas loin du chemin de fer ; je ne suis pas inquiet. Supposons que le cataclysme s'aggrave, que la route nationale elle-même soit emportée par un tremblement de terre, une inondation, alors j'aurai la vieille route du moyen-âge, la bonne route des pèlerins de saint Bonnet ou de sainte Foy. Enfin si cette route était emportée, il me resterait le vieux chemin romain qui a peut-être été construit et ouvert il y a vingt-deux siècles et dont je reconnais toujours la trace entre les arbres. Ainsi, je ne serai jamais isolé du reste de l'humanité, parce que les générations qui m'ont précédé ont toutes fait quelque chose qu'elles voulaient éternel. Toutes ont bâti des chemins et des routes qui ont duré plus que les générations des générations ; et dans les heures de crise, c'est une sorte de réconfort et de confiance que l'on a dans la vie de se le répéter.

#### MESDAMES, MESSIEURS,

Vendredi prochain (1) sera jour de Noël, un jour de repos et de joie pour tout le monde, il n'y aura pas de conférence, ce jour-là. Mais avant de m'en aller je veux vous souhaiter un heureux Noël, tout simplement.

Dans la fête de Noël, il y a l'étoile, les bergers qui marchent à

(1) Nous ne croyons pas devoir effacer cette dernière partie de la conférence de notre directeur : cela fait partie de sa pensée et de son enseignement.



la suite de l'étoile, et puis la voix dans les airs qui dit : *Paix aux hommes de bonne volonté* ! Je crois que la paix nous la désirons tous extrêmement ; je n'imagine pas qu'il puisse se trouver nulle part des fous qui n'auraient pas toujours devant leurs yeux l'idée de la paix. La bonne volonté, j'espère aussi qu'elle est universelle. Ce que je vous souhaite, c'est de voir l'étoile, c'est ce qu'il y a de plus difficile au monde. Les soirs d'été sans doute, rien de plus facile, mais les soirs d'hiver, quand le ciel est un peu nébuleux comme maintenant, il est difficile de l'apercevoir. Cependant en cherchant bien on la voit. Ce que je vous souhaite donc, c'est peut-être dans le ciel une éclaircie, mais surtout l'acuité de votre regard vous permettant de voir les étoiles ; elles sont toujours présentes même quand on ne les aperçoit pas, et c'est à elles qu'il faut se fier, même à l'époque moderne !

(*A suivre.*)

# Essai d'une classification des intuitions atomistiques

par Gaston BACHELARD,  
*Professeur à l'Université de Dijon.*

---

## II

### La métaphysique de la poussière.

#### I

Si l'expérience usuelle ne nous présentait pas les divers phénomènes de la poussière, il est à présumer que l'atomisme n'eût pas reçu des philosophes une adhésion si prompte et qu'il n'eût pas connu un destin si facilement renouvelé. Sans cette expérience spéciale, l'atomisme n'aurait guère pu se constituer que comme une doctrine savante, toute spéculative, où le risque initial de la pensée n'est justifié par aucune observation.

Au contraire, du seul fait de l'existence de la poussière, l'atomisme a pu recevoir, dès son principe, une base intuitive à la fois permanente et riche en suggestions. Ces suggestions initiales valent de toute évidence aussi bien pour expliquer le succès historique durable de l'atomisme que son succès pédagogique et ici plus qu'ailleurs la philosophie a intérêt à rapprocher les éléments pédagogiques des éléments historiques. C'est de ce simple point de vue pédagogique que nous allons nous efforcer d'étudier en quelques pages la plus simple des images de l'atomisme. C'est précisément parce que cette image est simple et primitive qu'elle est durable. M. Charles Adam n'a pas hésité à rapporter ainsi à la jeunesse de Descartes quelques-unes de ses intuitions maîtresses. C'est, dit-il, parce que Descartes a vécu à la campagne qu'il a pu fixer quelques traits curieux de la nature. M. Charles Adam met précisément, au rang de ces leçons naturelles, la connaissance des phénomènes des feux-follets, de la poussière, des

tourbillons (1). En fait, on doit constater que le *tourbillon* est un phénomène plus rare qu'on ne pense et que beaucoup en parlent qui n'ont pas eu l'occasion d'en observer. Il faut avoir vu la poussière du chemin, au creux d'un ravin, prise et soulevée par un souffle favorable, pour comprendre ce qu'il y a à la fois d'architectural et de libre, de facile et de délicat, dans les volutes d'un tourbillon. Les tourbillons les mieux faits sont les plus petits, ils tiennent dans une ornière, ils peuvent vraiment tourner sur eux-mêmes comme une toupie qui dort. Les remous de la rivière, plus communément observés, présentent une figure bien plus grossière que le tourbillon dessiné par la poussière ; l'eau ne donne que le dessin en creux, la poussière le donne en relief.

Quoi qu'il en soit de l'importance attribuée par M. Charles Adam à ces premières images matérielles du cartésianisme, il n'est pas douteux qu'on trouve dans la littérature atomistique, le plus souvent d'essence radicalement matérialiste, maintes citations relatives aux phénomènes de la poussière. C'est pourquoi il nous paraît étonnant que Lasswitz ne fasse figurer dans son index, par ailleurs si minutieux, rien qui rappelle les concepts de poussière, de poudre, de pulvérisation. Ces concepts mériteraient certainement une place avant les concepts d'ambre, de mercure, de fumée... que Lasswitz a retenus.

## II

Après ces remarques générales, essayons de nous rendre compte de l'importance du phénomène de la poussière pour la pédagogie de l'atomisme.

On peut d'abord apporter une preuve en quelque sorte négative de la valeur intuitive d'un tel phénomène. Il suffit pour cela d'imaginer ce que serait, pour notre intuition, un monde de solides bien définis, un monde d'objets dont l'individualité serait fortement et clairement attachée à la grandeur, comme c'est le cas, par exemple, pour tous les corps animés. Complétons même, pour plus de clarté, nos suppositions en nous mettant en face d'un monde où ces objets définis et individualisés auraient des grandeurs qui s'étendraient sur une échelle de dimensions assez resserrée, de manière à ne contenir aucun objet très grand et aucun objet très petit. On comprend de suite que dans un tel monde la division matérielle serait désignée comme une opéra-

(1) Voir Ed. Adam-Tannery, *Vie de Descartes*, t. XII, p. 17, note.

tion uniquement *artificielle*. Intuitivement parlant, on pourrait briser, on ne pourrait pas analyser. Sans doute, une science avancée arriverait peut-être à reporter ailleurs le principe de l'individualité, elle pourrait par exemple se contenter d'analyser *géométriquement* un solide. Mais alors l'analyse géométrique et le morcellement du réel ne seraient plus synchrones : la première serait marquée au sceau de l'idéalité, elle serait du domaine de la possibilité pure et simple ; rien de réel ne lui correspondrait.

Changeons maintenant d'utopie scientifique. Au lieu de ce monde de solides géométriquement bien définis, imaginons un monde d'objets pâteux, tel que serait par exemple le cas, un moment considéré par Mach, d'un univers un peu trop chaud, où tout s'écraserait, où les formes touchées par une fluidité essentielle ne seraient plus que les instants d'un devenir. Cette fois, au contraire de ce qui se passait dans notre première hypothèse, c'est la division qui est la loi. Tout objet se dissout, se déforme, se segmente, sans fin. Le schème idéal, c'est l'eau qui coule, qui se divise aussi facilement qu'elle se rassemble, éclairant ainsi la parfaite réciprocité de l'analyse et de la synthèse. Devant un tel spectacle, comment poserions-nous le concept d'un *élément insécable* ? Ce ne serait qu'en contredisant une expérience effective, une observation générale évidente. Là encore seraient profondément troublées nos façons de séparer le réel et le possible. Pour tant, nous n'avons mis qu'une pauvre et simple supposition dans la constitution de notre utopie scientifique et voici que cette supposition modifie tout le possible et précipite, comme un réactif, une réalité toute nouvelle ! Dans un monde de pâtes et de liquides, il semble que le possible soit, si l'on ose dire, plus réel que la réalité immédiate ; car le possible, c'est alors tout le devenir, devenir rendu plus clair par son activité accrue ; au contraire, la réalité, ce n'est plus qu'une forme éphémère et accidentelle, une vue particulière dans un film. En accentuant par la pensée la fluidité des corps solides, nous pouvions croire que nous n'avions touché qu'une qualité matérielle ; nous nous apercevons finalement que nous avons troublé jusqu'aux catégories et aux formes les plus fondamentales de notre connaissance puisque nous entrons dans un monde merveilleux où le temps aurait enfin la suprématie sur l'espace.

Ainsi, on peut border en quelque sorte le monde réel par deux mondes hypothétiques également faciles à imaginer : le premier où le solide est tout, le deuxième où le solide n'est rien. Or on

voit tout de suite que dans ces deux mondes utopiques, l'atomisme ne trouve pas les éléments de sa première leçon puisque la division de la matière serait dans l'une des hypothèses une anomalie et dans l'autre une règle qui s'appliquerait sans fin. L'atomisme réaliste est bien sous la dépendance d'une intuition directe de la diversité matérielle. Nous avons essayé de montrer ailleurs avec quelle peine la pensée scientifique retrouve des genres et un ordre dans cette diversité immédiate (1). Cette diversité doit être prise, par certains côtés, comme irréductible, si l'on veut réserver à l'atomisme toute sa valeur d'explication. C'est la raison pour laquelle nous venons de voir l'atomisme perdre immédiatement tout sens quand nous avons glissé dans le réel une cause d'uniformité hypothétique profonde. Le concept de poussière, intermédiaire entre le concept de solide et le concept de liquide, nous fournira au contraire une preuve suffisamment hétéroclite pour fonder l'atomisme.

Naturellement, il ne s'agit encore là, comme nous l'indiquions précédemment, que d'un argument négatif. Cet argument ne tend qu'à souligner la dépendance d'une philosophie atomistique avec les conditions empiriques très générales où se développe la pensée. Il nous faut aborder maintenant un examen plus positif et prendre les choses comme elles sont, dans la multiplicité de leurs formes mais aussi dans la mobilité de leur déformation.

### III

La thèse que nous allons soutenir, à la fois générale et complexe, va à l'encontre d'une théorie bergsonienne en ce sens qu'elle prétend compléter une thèse qui, par essence, ne devrait recevoir aucun complément. En effet, M. Bergson a entrepris de rapprocher nos habitudes intellectuelles fondamentales de notre expérience usuelle des solides. D'après lui, tout ce qu'il y a d'encadré, de catégorique, de conceptuel dans l'intelligence humaine procéderait des caractères géométriques d'un monde de solides. L'expérience des solides nous conduirait en quelque sorte à solidifier nos actions. La stabilité de l'objectif correspondait ainsi à la solidité des objets. Le solide seul aurait assez de caractères et seul il les tiendrait assez fortement pour représenter et soutenir la « ligne pointillée » qui dessine autour de ses formes notre action

(1) Voir *Le pluralisme cohérent de la Chimie moderne*, Vrin, 1932.

possible. Devant le schéma simple de nos actions ainsi géométrisées dans l'expérience du solide, tout le reste des phénomènes naturels serait figure d'irrationalité.

M. Bergson a sûrement trouvé là une dominante de l'entendement. En particulier tout ce qui s'échange socialement s'exprime dans le langage du solide. Aussi le substantif est pour ainsi dire défini extérieurement ; on peut le mettre dans toutes les phrases, comme on met un solide dans toutes les places. Sous sa forme logique, le langage correspond donc à une géométrie du solide bien défini. Mais c'est ici que nous demandons à prolonger la thèse bergsonienne : si le sens primitif de l'organisation intellectuelle et verbale est vraiment l'utilisation immédiate des objets de l'expérience, comment retrancher de cette expérience usuelle des éléments également caractéristiques ? Comment oublier l'eau qui coule, l'huile silencieuse, le miel adhérent, les pâtes, les boues, les glaises, les poudres et les poussières ? Toutes choses qui reviennent vers le solide sans doute, mais qui en contredisent certains caractères primordiaux. Qu'on n'objecte pas que le solide, c'est la règle et que le liquide ou la poussière sont des exceptions ; car il est très remarquable que pour le principe de l'explication, les exceptions nettes et flagrantes entraînent la même valeur de conviction que les caractères généraux — curieuse dialectique qui vit des contraires et qui ne rejette des bases de l'explication pas d'autres éléments que les éléments mêlés et confus ! Scientifiquement même, les thèmes les plus fréquents de l'explication ne sont-ils pas le solide parfait sans déformation et le liquide parfait sans viscosité, c'est-à-dire deux éléments franchement exceptionnels ? Il faut en venir à une science physique très avancée pour trouver intérêt à des études des états mésomorphes. Mais d'un point de vue psychologique, le seul qui nous intéresse actuellement, ces études des états intermédiaires sont des études analytiques, elles s'expriment à l'aide des états primitifs supposés comme simples. Réciproquement les états pris comme primitifs, solide, liquide, pâte ou poussière, ne donnent pas lieu à des *questions* ; ils fournissent des *réponses* directes de l'intuition. Ce sont les *éléments de l'explication naïve*. Par conséquent c'est toute la nature qui nous instruit et l'intelligence pénètre en nous par tous nos sens. C'est donc d'une intelligence cinématique qu'il faudra parler à côté de l'intelligence géométrique à laquelle M. Bergson donnait la primauté. Il faudra même y joindre une intelligence matérialiste. Finalement, on reconnaîtra que notre langage est, sinon par ses substantifs du moins par ses verbes, aussi bien tactile que visuel. Dès lors, une intuition plus objective de la ma-

tière nous conduira à un bergsonisme élargi à plusieurs points de vue. Pour nous, la déformation, même visuellement parlant, n'est pas comprise comme une simple perte de formes, car dès que nous réfléchissons sur le succès de nos actes, nous nous rendons compte qu'une déformation que nous imposons aux choses est toujours une information active. Il s'agit donc d'une prise de forme, prise souvent pénible, plutôt que d'une perte de forme. On en vient donc à vivre la déformation dans son aspect dynamique. Le concept de pénétrabilité, acquis par exemple dans la dure expérience manuelle du potier, se révèle comme primitif. Dès lors le solide impénétrable se présente comme une franche exception. Le pointillé qui l'entoure correspond seulement à notre action oisive, à une possibilité paresseuse, à une philosophie de l'immédiat. Si l'on veut rattacher *l'homo sapiens* à *l'homo faber*, on doit considérer ce dernier dans toutes ses actions. *L'homo faber* ajuste et pétrit ; il soude et il broie. Pour lui, certains corps se juxtaposent, d'autres corps se mêlent, d'autres se dispersent en poussière et en fumée. Les solides lui donnent la grande leçon des formes et des assemblages. C'est des liquides qu'il reçoit la leçon non moins féconde et non moins claire du devenir et des mélanges. C'est devant les phénomènes de la poussière, de la poudre et de la fumée qu'il apprend à méditer sur la structure fine et sur la puissance mystérieuse de l'infiniment petit ; dans cette voie il est sur le chemin d'une connaissance de l'impalpable et de l'invisible.

Voilà donc la primauté de l'explication par le solide compromise à la racine même de la connaissance vulgaire, sur le terrain des intuitions primitives. D'ailleurs même dans l'hypothèse où ce problème de l'origine intuitive de la connaissance resterait en suspens, on doit pour le moins admettre que le caractère de solidité absolue attribué aux corps est un *caractère à rectifier* puisque les phénomènes mieux connus manifestent bientôt une dérogation à la qualité de solide parfait. La pensée est en réalité plutôt contemporaine de la déformation d'un corps que de la mise en relation géométrique de plusieurs corps. La thèse bergsonienne ne fixe donc qu'un point de départ, elle ne peut rendre compte de l'évolution complète de la pensée objective.

En résumé, soit par des suppositions utopiques, soit par des aperçus qui décrivent la matière dans la pluralité réelle de ses états, nous pensons avoir restitué à notre intuition le caractère flou et libre qu'entraîne la coopération de plusieurs sources sensorielles. Nous aurons dès lors plus de facilité pour rompre le lien

qu'on établit toujours trop étroitement entre les principes de l'atomisme et les intuitions géométriques dérivées d'une contemplation des solides. Après cette préparation polémique, passons à l'examen vraiment positif de notre thèse : essayons de montrer que l'intuition des phénomènes de la poussière est bien à la base de l'atomisme naïf.

## IV

Il convient d'abord de prendre comme un fait ce qui existe en fait. Or l'expérience que nous donnent les poudres et les poussières est loin d'être négligeable. Cette expérience est si particulière et si frappante qu'on peut parler d'un état *pulvérulent* exactement de la même manière qu'on parle des états solides, liquides gazeux et pâteux. En réalité, dans la science moderne, cet état pulvérulent pose toujours des problèmes *sui generis*. Par exemple, on reconnaît aux poudres une action chimique plus énergique. Cette puissance chimique de la poudre est due à une sorte de mise en surface. Les zones de transition et de contact donnent alors lieu à des phénomènes spéciaux ; des actions catalytiques apparaissent qui seraient sans portée avec une matière prise sous forme massive. C'est ainsi que M. Auguste Lumière fait remarquer que les échanges et réactions qui s'effectuent dans les tissus d'un homme adulte portent sur une surface de deux millions de mètres carrés (1). « Si minimes que soient les affinités des substances mises en contact à la périphérie des granules, on conçoit que la somme de toutes ces réactions élémentaires infimes puisse devenir considérable quand elles s'effectuent sur d'aussi grandes surfaces. » On pourrait donc dire que, par la granulation, la *surface* prend une véritable réalité substantielle. Elle cesse d'être géométrique pour être vraiment chimique.

Même d'un point de vue plus grossier, plus mécanique, les poudres se comportent d'une manière particulière ; les poussées qu'elles déterminent, leur mode d'écoulement conduisent à étudier avec soin les profils des vases qui les contiennent ou des parois le long desquelles elles doivent glisser. Mais on pourrait objecter que c'est là encore une technique nouvelle et fine. Plaçons-nous donc en face d'une intuition aussi fraîche que possible.

Nous devons d'abord noter l'attention amusée de l'enfant

(1) A. Lumière. *Théorie colloïdale de la biologie et de la pathologie*, p. 69.



devant un sablier. Contemplons avec lui ce complexe d'exceptions ! La poudre est solide, mais elle coule ; elle tombe sans bruit. Les surfaces générales sont à la fois mobiles et stables. Des collines s'amassent ; des cratères se creusent au centre desquels on voit le mouvement naître sans cause. Si maintenant on essaie de recomposer le phénomène d'ensemble à partir du mouvement des grains séparés, on s'émerveille de saisir une régularité et une mesure produites par la chute d'un corps proprement insignifiant et sans loi. Clepsydre paradoxale où le solide manifeste sa fluidité, le sablier donne sans doute la première mesure d'un temps bref. C'est le symbole facile d'une durée inutile.

Les poudres, les talcs, les farines, les cendres retiennent de même l'attention des alchimistes et des chimistes à toutes les époques du développement de la pensée préscientifique. Il semble qu'un corps broyé, en perdant une partie de son individualité, acquiert du même coup on ne sait quel caractère mystérieux : la poudre, c'est le soupçon du poison ; c'est l'essence qui, suivant les doses, apporte le remède ou la mort ; c'est une matière de sorciers.

Parfois c'est grâce à l'*uniformité* de la poussière qu'on croit pouvoir attribuer à la matière un rôle général. Ainsi un auteur de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle rapprochera la poussière de la terre végétale. L'air, dit-il, (1) travaille les matières terrestres « sans cesse et en mille manières. Son simple frottement sur tous les corps, enlève des particules si atténuées, que nous ne les reconnaissons plus. La *poussière* de nos appartements en est peut-être un exemple. De quelque nature que soient les corps dont elle se détache, c'est une poudre grisâtre qui semble être partout la même. La formation de la *terre végétale* a probablement quelque rapport à celle-là. Toute la surface de la terre, les rocs les plus durs, les sables et les graviers les plus arides, les métaux mêmes, éprouvent l'action *rongeante* de l'air ; et leurs particules atténuées, décomposées, recomposées de mille manières, sont probablement la source principale de la végétation. » Ainsi cette uniformité postulée à partir de notre impuissance à discerner des caractères spécifiques suffirait à expliquer que la poussière est propre à s'assimiler aux besoins végétaux les plus variés. Autrement dit, pas plus que l'activité sensorielle humaine, l'assimilation végétale ne discernerait des différences entre les grains de poussière. Il semble que les solides en diminuant d'échelle se

(1) Deluc. *Lettres physiques et morales sur l'histoire de la terre et de l'homme*, 1780, t. II, p. 29.

simplicifient substantiellement et deviennent ainsi des *éléments* aptes aux constructions les plus diverses. Ces particules, dit encore Deluc, (1) « extraites ou fixées par des procédés qui les rapprochent de leurs premiers éléments, et leur font prendre à nos yeux une même apparence... sont ainsi rendues propres à circuler dans les semences des plantes, à en étendre le tissu, à y prendre toutes les propriétés qui caractérisent chaque espèce, et à les conserver tant que la plante existe. Ces mêmes particules, après la destruction des plantes, prennent le caractère général de *terre végétale*, c'est-à-dire de provision toute faite pour la *végétation*. » Soulignons aussi, en passant, l'idée paradoxale que la poussière, terme de toute destruction, est facilement posée comme indestructible. L'attribution de l'éternité à l'atome dans certains systèmes philosophiques n'a peut-être pas d'autre origine.

Il y a ainsi, à la base de notre intuition des poudres et des poussières, de très curieux jugements de valeur puisque les substances sous cette forme sont tour à tour considérées comme des déchets ou comme des matières à propriétés exaltées. On va d'ailleurs de l'un à l'autre jugement avec étonnement. Par exemple, qui n'a pas été frappé en apprenant les essais nouveaux de la criminalistique ? Il faut tout le talent d'un Locard pour nous convaincre qu'une enquête judiciaire puisse être éclairée par des examens microscopiques. Nous avons été conduits, par un pragmatisme aussi grossier que négatif, à supposer tacitement la perte de l'individualité des substances réduites en poussière. Nous sommes donc très surpris quand on nous affirme l'individualité matérielle de l'infiniment petit. D'ailleurs, grâce à la facile dialectique de l'étonnement, nous sommes bientôt portés à nous étonner de notre surprise ; nous n'hésitons pas alors à exagérer l'individualité retrouvée et à postuler pour les grains matériels un ensemble de qualités plus caractéristiques que les aspects de la matière prise sous forme massive. Et c'est ainsi, comme nous le montrerons, que l'atomisme naïf accorde aux éléments des qualités qui n'apparaissent pas attachées aux solides usuels.

Au surplus, on pourrait saisir l'influence de ce jugement péjoratif souvent attaché à la poussière en évoquant certains états connexes tels que le *vermoulu*, le *rouillé* qui retiennent l'intuition aux stades présocratiques. Le *vermoulu*, par exemple, sera à

(1) Deluc, *loc. cit.*, p. 30.

lui seul une explication et l'on n'hésitera pas au xvii<sup>e</sup> siècle à croire à l'action d'un ver spécial qui attaquera les substances métalliques : la poussière de la rouille sera de même sorte que la poussière d'un bois vermoulu. Une *table de présence* pourra réunir les deux phénomènes et en donner une explication baconienne suffisante à une connaissance qui se borne à rapprocher deux intuitions.

Dans cette voie, qu'on passe ensuite à la généralisation et l'on va comprendre qu'un des grands arguments de l'atomisme, sans cesse répété par les écoles diverses, correspond à l'usure des corps les plus durs : les portes de bronze du temple se creusent sous le faible contact des mains des fidèles. L'atome est alors un solide usé. Après un long succès de l'effort créateur, tout retourne au chaos des atomes dissociés et mêlés. Ce thème de l'usure générale des choses, de la destruction des formes associées, du mélange amorphe des substances diverses, il est à la base de nombreuses philosophies matérialistes qui adaptent ainsi leur pessimisme à une sorte de déclin esthétique du Cosmos.

On peut prendre encore la question par un autre biais. Si la poussière et la poudre ont une valeur d'explication directe, on sera amené à donner à l'opération physique de la pulvérisation des corps solides la valeur d'une opération vraiment fondamentale. On n'hésitera pas dès lors à expliquer des phénomènes physiques compliqués en fonction de l'idée de pulvérisation qui jouera le rôle d'une *idée simple*. C'est ainsi que M<sup>me</sup> Metzger caractérise très justement la psychologie d'un chimiste du xvii<sup>e</sup> siècle (1) : « Comme tout amateur de pharmacie (Arnaud) (1656) a broyé les corps durs dans un mortier ; et il croit que toutes les opérations de chimie ont quelque rapport avec celle-là, qu'elles sont plus fines ou plus grossières, mais enfin que tout l'art du chimiste se ramène en dernière analyse à la mécanique de la pulvérisation. » C'est la pulvérisation qui est l'idée claire et primitive, c'est donc à elle qu'on doit ramener toutes les réactions chimiques (2). « Qu'est-ce que la calcination ? C'est, nous ont répondu les chimistes du xvii<sup>e</sup> siècle, une opération qui consiste à pulvériser différents corps par l'action du feu, soit par l'action du feu actuel de la flamme, soit par l'action du feu potentiel contenu dans les acides et autres substances corrosives. » On lit encore

(1) M<sup>me</sup> Metzger, *Les doctrines chimiques en France du début du xvii<sup>e</sup> à la fin du xviii<sup>e</sup> siècle*, p. 61.

(2) M<sup>me</sup> Metzger, *loc. cit.*, p. 372.

dans l'*Encyclopédie* (article : pulvérisation). « La calcination, soit par le feu, soit par le secours du nitre et la sublimation en fleurs, sont encore, quant à leurs effets, des espèces de pulvérisations. » On voit donc bien que pendant plusieurs siècles, la pulvérisation des substances n'a pas été un simple moyen opératoire, mais que, dans l'esprit des chimistes, elle a eu la valeur d'un schème fondamental de la pensée.

## V

Jusqu'ici, nous avons observé les poudres et les poussières plutôt dans leur aspect diminué ou tout au moins immobile et inerte. Mais c'est lorsqu'on en vient à la poussière impalpable et légère qui s'agite et tremble dans un rayon de soleil qu'on saisit vraiment l'intuition maîtresse de l'atomisme naïf. C'est là un spectacle souvent contemplé dans nos rêveries. Il est susceptible de libérer notre pensée des lois banales qui régissent l'expérience active et utilitaire ; il contredit en quelque sorte cette expérience volontaire et nous conduit à rompre le lien établi par la philosophie bergsonienne entre nos actions et nos concepts. Les réflexions qui naissent devant ce spectacle ont immédiatement le ton de la spéculation ; elles font facilement office de réflexions savantes puisqu'elles expliquent le général par le rare et le spécial, ce qui est une méthode plus souvent utilisée qu'on ne pourrait le croire à première vue.

C'est précisément tout l'ensemble des dérogations aux lois usuelles qui, en se manifestant dans le jeu aérien de la poussière, rend son intuition si opportune. Le grain de poussière en particulier déroge à la loi générale de la pesanteur. Pour une intuition vraiment primitive, est-il besoin de le remarquer, il flotte dans le vide ; il suit sa fantaisie. Sans doute, il obéit au souffle, mais avec quelle liberté ! Il illustre le *clinamen*.

Par la prodigalité des couleurs et des irisations, le grain de poussière qui danse dans la lumière illustre aussi la multiplicité des propriétés d'un objet isolé. A bien le contempler on croit comprendre que l'élément, simple dans sa substance, peut être composé dans ses attributs et ses modes.

Mais la valeur dominante d'explication attachée au grain de poussière, son véritable sens métaphysique, c'est sans doute que ce grain de poussière réalise une synthèse des contraires : il est impalpable et il est cependant visible. Etrange objet qui ne touche qu'un sens ! qui se présente dans une sorte d'abstraction naturelle, d'abstraction objective !

Mais allons plus loin : dans cette expérience, c'est l'invisible qui devient visible. En effet, tant que la lumière réfléchie et diffuse emplit la chambre d'une clarté unie, la chambre est vide, la poussière est invisible. Vienne un rayon net et géométrique et immédiatement ce rayon de lumière révèle un monde inconnu. Voilà vraiment l'expérience première de l'atomisme ; c'est là que la métaphysique atomistique touche la physique élémentaire de l'atome ; c'est là que la pensée spéculative trouve un appui sur une intuition immédiate. Désormais, en effet, on peut se reconnaître le droit de postuler la matière au delà des sensations puisque l'expérience vient en quelque sorte de nous montrer l'invisible. On postule donc l'atome de la matière dans l'au delà de l'expérience sensible. On est prêt à parler de l'atome de l'odeur, de l'atome du son, de l'atome de la lumière puisqu'on vient de voir dans une expérience heureuse et exceptionnelle l'atome impalpable du *tacl*.

Cette matière délicate et libre pourra obéir aux impulsions de l'âme ; elle pourra être l'esprit lui-même. C'est ce que nous rappelle M. Robin (1) : « Aristote, qui ne nomme pas les Pythagoriciens quand il parle de l'âme-harmonie, ne leur attribue expressément que deux opinions : d'après l'une, dont il ne manque pas de signaler les rapports avec l'atomisme, l'âme, ce sont les poussières qui voltigent dans l'air, et qu'un rayon de soleil nous fait apercevoir, perpétuellement mobiles même par le temps le plus calme ; d'après l'autre, elle serait le principe de leur mouvement. » Dans les deux cas, il y aurait donc une correspondance entre les principes de l'âme et les principes de la matière. Les atomes de l'âme, nous dit encore M. Bréhier (2), en interprétant la même intuition, sont en nombre égal à ceux du corps et se juxtaposent à eux en alternant un à un avec eux ; ils sont continuellement renouvelés par la respiration. Comment alors ne pas songer que les souffles de la vie se dessinent, pour la pensée primitive, dans le nuage de l'haleine ; comment ne pas rattacher l'intuition de l'esprit à l'observation de la lumière animée par les atomes qui peuplent l'infini.

Du côté animiste on peut donc saisir une sorte de passage à la limite qui permet de transcender la matière. Mais d'une façon plus générale et plus matérielle, c'est précisément là que réside

(1) Robin, *La pensée grecque et les origines de l'esprit scientifique*, p. 82. Cf. p. 145.

(2) Bréhier, *Histoire de la philosophie*, t. I, p. 80. M. Bréhier renvoie à *Lucrèce*, I, 370.

l'utilité épistémologique de l'observation de la poussière : cette observation prépare et légitime un *passage à la limite*. C'est de cette manière que Descartes se sert de cette intuition dans son livre sur les météores (1). A propos des vapeurs et des exhalaisons, il fait remarquer que les grains de poussière sont beaucoup plus gros et plus pesants que les petites parties dont sont constituées les vapeurs ; néanmoins, ajoute-t-il, « ils ne laissent pas pour cela de prendre leur cours vers le ciel ». On saisit bien là la force d'exemple des phénomènes contemplés dans un rayon de lumière. Ce que la poussière peut faire, comment l'atome ou la matière subtile de l'exhalaison ne le pourrait-il pas ? Si la poussière arrive à échapper à la pesanteur, comment l'atome ne trouverait-il pas son indépendance ? Si l'expérience de la poussière est encore grossière, il suffit de passer à la limite et l'on atteindra par la pensée, une physique atomique qui donnera l'impression d'être rationnelle tout en gardant une base expérimentale. Voilà en somme le processus des arguments qui continue l'intuition première et qui fonde l'atomisme philosophique comme une doctrine à la fois rationnelle et empirique.

(A suivre.)

---

(1) *Descartes*, Ed. Adam-Tannery, t VI, p. 240.

# Les chants épiques des Slaves du Sud

par André VAILLANT,

*Professeur à l'Ecole Nationale des Langues orientales vivantes.*

---

## II

### III. — L'ÉVOLUTION DE L'ÉPOPÉE POPULAIRE.

Avec ce talent des bons chanteurs populaires, leur habileté à transformer les sujets qu'ils traitent, l'étude de l'évolution des poèmes et des cycles n'est pas chose facile. Les données sûres sont chronologiques : l'âge des témoignages et celui des versions recueillies.

Nous devons poser d'abord la question de l'origine de l'épopée yougoslave, qui est, bien entendu, comme généralement les questions d'origine, insoluble. Nous ne remonterons pas jusqu'à Orphée ou à la civilisation indo-européenne. Que les Slaves aient de tout temps chanté, nous l'admettrons volontiers ; et en fait leur goût pour les chansons, la musique et la danse nous est attesté de bonne heure, dès le VI<sup>e</sup> siècle. Mais c'est d'un genre particulier de chant populaire qu'il s'agit ici, d'un genre littéraire déterminé : quelles sont nos premières données sûres sur l'existence de poèmes épiques ?

Ecartons d'abord les données des *realia* : si le nom du violon serbe (*gusli*, *gusle*) est slave commun, l'instrument est plus rustique qu'archaïque. Il a dû prendre la place d'une cithare primitive (Niederle, *Manuel de l'antiquité slave*, II, pp. 326-327), et l'usage de l'archet est sans doute d'origine étrangère, comme son nom le donne à penser : *lučac*, calque de l'italien *archello* (le terme usuel *gudalo* est tardif).

Un fait est acquis : il n'y a pas de chants populaires you-

goslaves sur les événements antérieurs à l'époque de Nemanja. Mais il existe quelques rares chants sur les premiers prin es serbes, du XII<sup>e</sup> siècle à la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle. Ils se groupent en deux petits cycles : l'un sur le roi Etienne, fondateur du monastère de Dečani, et l'origine savante, ecclésiastique et toute récente d poème sur la « Fondation de Dečani » est incontestable (St. Novaković, *Archiv*, III, p. 420) ; l'autre, un peu plus important, sur saint Sava, qui joue également un rôle dans les contes populaires. Un passage des chroniqueurs serbes du XIII<sup>e</sup> siècle, Domentijan et Teodosije, nous apprend qu'on avait composé des chansons sur la fuite de saint Sava (Ristko) au monastère de Chilandar ; et on en a conclu que ces chansons étaient des poèmes épiques, sinon exactement ceux qui ont été notés à date moderne, du moins leurs originaux. Mais, comme l'a fait remarquer T. Marebić (*Naša narodna epika*, p. 165), ces « chansons » (le mot slave, *psni*, peut tout aussi bien signifier « hymnes d'église »), composées par des auteurs « inspirés du Saint-Esprit », ont toutes chances d'avoir été des cantiques ; et nos chants populaires, qui d'ailleurs imaginent, contre l'histoire, que Sava s'est enfui au mont Athos parce que son père Nemanja voulait le marier, ce qui est un thème hagiographique banal et sans doute emprunté à la Vie de saint Alexis, peuvent avoir été faits à toutes époques, et plutôt à époque récente. On possède aussi un poème qui est, lui, d'une exactitude historique parfaite, mais il est naturellement de fabrication savante (V. Ćorović, *Archiv*, XXVIII, pp. 632-633).

Les premiers témoignages sérieux, mais vagues, sur l'existence d'une poésie épique chez les Slaves du Sud se réfèrent à la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle. En 1328, l'historien byzantin Nicéphore Grégoras rapporte qu'il a entendu dans la Macédoine orientale des chants célébrant des exploits guerriers, *κλέα ἀνδρῶν* ; il n'est d'ailleurs que probable qu'il s'agisse de chants slaves. Le chroniqueur Camblak écrit dans les premières années du XV<sup>e</sup> siècle que le roi Etienne Dečanski, après sa victoire de Velbužd sur les Bulgares en 1330, a été accueilli par le peuple chantant des « chants de victoire ».

Puis au début du XV<sup>e</sup> siècle, nous rencontrons une donnée extrêmement précieuse, non seulement pour l'histoire de l'épopée yougoslave, mais pour celle de l'épopée slave en général : des chanteurs serbes sont signalés en 1415 en Pologne, à la cour du roi Ladislas Jagellon. Et le fait n'est pas accidentel : au XVII<sup>e</sup> siècle encore, des textes nous attestent la présence en pays polo-



nais et ukrainien et la popularité de *guslar* chantant d'une voix dolente les exploits des héros serbes et croates.

Que venaient faire ces Yougoslaves en Pologne ? L'exemple actuel des Russes qui gagnent courageusement leur vie dans les grandes villes d'Europe en pratiquant leur art, ou en s'improvisant artistes, nous renseigne assez. C'étaient des émigrés, qui avaient fui devant la conquête turque, et avaient cherché asile dans un pays slave qui allait bientôt devenir, avec la Hongrie, le défenseur de la chrétienté. Mais si leurs chants connaissaient ce succès en Pologne, malgré la différence notable des langues, comme ceux des jongleurs du Nord de la France en Italie, c'est donc qu'il s'était déjà développé chez les Slaves du Sud, par conséquent au cours du xiv<sup>e</sup> siècle, une poésie épique assez brillante pour devenir article d'exportation : c'est aussi, sans doute, que les Slaves du Nord et de l'Est n'avaient rien encore de comparable.

Précisément, les thèmes les plus anciens qu'exploite la poésie populaire — en laissant de côté les fabrications modernes — commencent avec le milieu, et plutôt avec la seconde moitié du xiv<sup>e</sup> siècle. Et il ne s'agit pas de thèmes isolés, mais de cycles complexes : celui de Marko Kraljević et celui de la bataille de Kosovo, et en outre les chants sur les tsars serbes Dušan et Uroš, sur le roi de Macédoine Vukašin et ses frères les Mrnjavčevići, sur Hrelja, sur Momčilo, sur le tsar bulgare Šišman. Sans doute il faut distinguer l'âge des thèmes et celui des poèmes. Les chants sur Dušan et Uroš constituent pour une bonne part des « Enfances » de Miloš et de Lazare, les héros de Kosovo ; les Mrnjavčevići sont de même en liaison évidente, et avec Marko Kraljević, et avec la légende d'Uroš ; et d'autre part, dans le cas de ces héros du milieu du xiv<sup>e</sup> siècle, une exploitation, à des dates diverses, de sources historiques, les Annales et les Généalogies, est sûre. Pour les chants du cycle de Kosovo, nous verrons que les rédactions les plus anciennes qui nous en sont parvenues portent l'empreinte du xv<sup>e</sup> siècle ; et nous avons toutes raisons d'admettre que les poèmes sur Marko Kraljević (mort en 1394) n'ont pas été composés de son vivant. Il est donc vraisemblable que la tradition populaire ne nous a rien conservé de la poésie épique du xiv<sup>e</sup> siècle. Mais cette poésie a fixé ses thèmes les plus brillants dès le siècle suivant, ce qui suppose une période antérieure de constitution du genre épique, et confirme entièrement le témoignage de nos maigres données historiques.

Notre enquête sur les origines de l'épopée populaire yougoslave nous mène donc au xiv<sup>e</sup> siècle, à l'époque où florissait chez les

Tchèques une poésie chevaleresque et religieuse, mais savante et de type occidental ; nous ne pouvons pas remonter plus haut. Et nous ignorons dans quelles conditions et sous quelles influences elle s'est développée avant le xv<sup>e</sup> siècle. Influences romano-germaniques ? Nous en trouverons, et nettes, mais un peu plus tard. Influences byzantines ? Ce n'est qu'une hypothèse ; toutefois, comme nous allons le voir, le vers le plus ancien de la poésie épique est sans doute d'origine grecque, ce qui constitue un indice isolé, mais assez décisif.

La comparaison avec les autres épopées populaires slaves nous renseignera-t-elle mieux ? Le sujet est épineux, mais il faut bien l'aborder. La littérature slave du moyen âge n'est pas étroitement nationale ; dans le domaine orthodoxe, elle est un bien commun des Serbes, des Bulgares et des Russes, et la traduction serbe du Roman d'Alexandre, faite au xiv<sup>e</sup> siècle, se répand de la Bosnie à la Russie, en passant par la Roumanie. La poésie populaire aurait-elle été plus particulariste ? Rien ne l'indique pour le domaine slave du sud, où une même poésie épique est ou était cultivée, nous le verrons, chez les Bulgares, les Serbes et les Croates, et où la différenciation de la poésie populaire bulgare-macédonienne et serbo-croate est relativement récente, et incomplète. Il est sûr que les épopées slaves modernes ne se ressemblent pas ; mais elles ont évolué, et l'histoire de l'épopée yougoslave va nous faire mesurer l'importance de cette évolution. Quant à l'obstacle de la langue, il n'existait guère, puisque des chanteurs serbes pouvaient trouver un public même en Pologne.

Le développement de l'épopée ukrainienne, des *dumy*, a été brillant, mais rien n'indique que ses origines soient anciennes : elle n'est attestée qu'à partir du xvi<sup>e</sup> siècle, les thèmes qu'elle exploite sont nouveaux, des xvi<sup>e</sup>-xvii<sup>e</sup> siècles, et elle ne conserve pas de souvenirs de la Russie kiévienne. Ce que les données historiques nous font d'abord rencontrer en pays polonais et polono-ukrainien, ce sont les chanteurs serbes, qui s'y maintiennent du xv<sup>e</sup> au xvii<sup>e</sup> siècle. Et une influence de la poésie épique yougoslave sur l'épopée ukrainienne est reconnaissable : elles ont en commun un certain nombre de motifs, et même un tour aussi spécial et aussi conventionnel que l'emploi du vocatif à la place du nominatif a laissé des traces dans les *dumy* (Voir l'article de M. Teršakovec dans l'*Archiv*, XXIX, pp. 221 et suiv.).

Dans les bylines russes, les thèmes anciens ne manquent pas, mais les chroniques ne manquaient pas non plus. M. Mazon a exprimé ses doutes sur l'existence d'une poésie épique russe antérieurement aux xv-xvi<sup>e</sup> siècles. Tout dépend de la thèse qu'on

adopte dans la question, sinon de l'authenticité du *Lilde la compagnie d'Igor*, du moins de la date à attribuer à cette œuvre curieusement artificielle. Une donnée chronologique plus sûre est fournie par la *Zadonščina*, qui est postérieure à 1380, et dont on a un manuscrit du xv<sup>e</sup> siècle. On y trouve, comme dans le *Slovo*, l'éloge d'un habile joueur de *gusli*, Bojan, qui chantait à Kiev la gloire des anciens princes russes, et des imitations du style, poétique mais assez déclamatoire, de ce chanteur populaire. Ce style épique rappellerait plus celui des poèmes yougoslaves les plus anciens que celui de la byline moderne ; et le nom même du chanteur, Bojan, n'est guère russe et est plutôt bulgare ou serbe. Ce Bojan de Kiev ne serait-il pas un réfugié du xv<sup>e</sup> siècle, comme les réfugiés de Pologne ?

De toute façon, rien n'indique que le développement des épopées ukrainienne et grand-russe ait été antérieur à celui de l'épopée des Slaves du Sud, et c'est le contraire qui est probable. L'hypothèse est tentante d'admettre que la poésie épique slave, actuellement différenciée en trois ou quatre épopées nationales, grand-russe, ukrainienne, serbo-croate et bulgare, mais : ut e-fois une, s'est formée vers le xiv<sup>e</sup> siècle dans le domaine slave du Sud, sans doute au contact de la civilisation byzantine et sous l'influence des chants épiques grecs, combinée ou non avec celle de la littérature chevaleresque occidentale.

Revenons donc à la poésie épique yougoslave et essayons de préciser comment et où elle a été d'abord cultivée.

Des musiciens et histrions professionnels se rencontrent dès le xiii<sup>e</sup> siècle, mais leur nom, *špilman*, indique leur origine étrangère. Au xv<sup>e</sup> siècle, et dès 1399, les documents mentionnent des musiciens, des bouffons, des jongleurs (*joculatores*) à la cour du roi de Bosnie et auprès des nobles de Bosnie et de l'actuelle Herzégovine ; ces artistes se déplacent, et viennent à Raguse à l'occasion des fêtes. En Pologne, c'est à la cour de Jagellon que nous rencontrons les chanteurs serbes de 1415. Les deux premiers chants épiques notés au xvi<sup>e</sup> siècle, chez Hektorović, se terminent par des formules de salutation que des pêcheurs qui chantaient entre eux pour se distraire n'ont reproduites que parce qu'elles étaient traditionnelles :

Sois joyeux, seigneur, et joyeuse ta compagnie (*družina*),  
 Notre seigneur,  
 Que cette chanson soit un hommage à ta seigneurie.

Et maintenant et toujours que la bonne chance t'accompagne,  
 Que partout tu te gardes sauf et que tu rentres en joie chez toi.  
 Notre seigneur,

(*Ribanje*, v. 590-592, v. 683-685).

Nous entrevoyons ainsi que la poésie épique a été d'abord pratiquée par des chanteurs professionnels, des jongleurs, à la cour des seigneurs ou dans leurs expéditions militaires, et aussi dans les fêtes publiques. C'est l'état que nous conserve, jusqu'à l'époque moderne, la Bosnie musulmane. Aux xv<sup>e</sup>-xvi<sup>e</sup> siècles, au temps des luttes des Hongrois et des Croates contre les Turcs, où l'état de guerre était permanent dans les Confins, ces jongleurs ont été militarisés par la force des choses, et la poésie de cour devient poésie des camps : le Croate Krizanić décrit au xvii<sup>e</sup> siècle un banquet où des soldats, placés derrière les convives, chantent des poèmes épiques, *majorum laudes*.

Dès 1399, des jongleurs sont signalés en Bosnie ; dès le début du xvi<sup>e</sup> siècle, la poésie épique est cultivée en Croatie, comme le prouvent les thèmes qu'elle exploite ; les premiers chants notés, du xvi<sup>e</sup> au xviii<sup>e</sup> siècle, proviennent tous de la Dalmatie, de la Croatie et de la Slavonie. D'où le problème qui a été posé : l'épopée populaire yougoslave est-elle d'origine occidentale ou orientale, croate ou serbe ? Ici, nous sommes à l'aise pour répondre, en laissant parler les textes : la poésie épique vient de l'Est, d'une région serbo-bulgare, et elle s'est étendue de bonne heure vers l'Ouest, en Bosnie, en Dalmatie et en Croatie, du fait tant des émigrés serbes en pays chrétien que des soldats slaves des armées du sultan.

Encore une fois, il ne s'agit pas de la chanson populaire en général, mais du genre spécial du chant épique. Notre premier informateur, le Dalmate Hektorović, qui distingue avec toute la netteté souhaitable le chant épique de la chanson lyrique, chantée à deux voix, appelle au xvi<sup>e</sup> siècle les deux poèmes épiques qu'il note des *bugarščine* ou *bugarščice*, des « chants bulgares », il se sert du verbe *bugarili* « chanter à la bulgare » pour désigner leur exécution, et d'autre part il précise qu'ils sont chantés « sur le mode serbe », *srpskim načinom*. Il en est de même encore au xvii<sup>e</sup> siècle chez le Ragusain Gundulić, qui emploie le verbe *bugarili*, qui imagine comme premier auteur des *bugarkinje* le « Bulgare » Orphée, mais qui leur fait célébrer surtout des héros serbes, hongrois et polonais ; et chez le Croate Krizanić, pour qui les chants épiques sont *modi et styli sarbiaci*. Quant aux thèmes les plus anciens de la poésie épique, les chants sur Dušan et la bataille de Kosovo nous conduisent dans la région entre Skoplje

et la vallée de la Morava ; Vukašin et Marko Kraljević, Serbes d'origine, sont rois de Macédoine avec Prilep comme capitale, et les héros qui gravitent autour d'eux, Constantin Dejanović, Hrelja, Momčilo, sont Macédoniens ou Bulgares ; le cycle hongrois est lié à la Serbie danubienne.

Toute discussion est inutile devant l'évidence des faits ; quant à la distinction entre Serbes, Maédoniens et Bulgares, entre les deux rameaux serbe et bulgare-macédonien de la race slave, contigus et participant de la même culture, elle n'a jamais été tranchée que vue sous l'angle politique, et la conquête turque, succédant à l'empire de Dušan, avait réuni les peuples slaves des Balkans en un seul, avec prépondérance marquée de l'élément serbe. Contentons-nous de constater que les premiers textes notés, ceux du *Ribanje* de Hektorović, écrit en 1556, traitent un sujet bulgare et un sujet serbe de la fin du xiv<sup>e</sup> siècle et un sujet mixte croato-bosniaque des xv-xvi<sup>e</sup> siècles : une chanson lyrico-épique (v. 698-718) met en scène le tsar bulgare Šišman et le sultan Bajazet ; un des chants épiques (v. 523-592) est relatif à Marko Kraljević et à son frère Andrijaš ; et l'autre (v. 595-685) nous transporte, semble-t-il, dans les Confins croates du Nord de la Krbava à une époque postérieure à la prise d'Udbina par les Turcs (1527), mais son héros Radosav doit être Radoslav Pavlović, voïvode de Bosnie dans la première moitié du xv<sup>e</sup> siècle.

Un peu avant Hektorović, en 1531, le voyageur slovène Kuripešic (Curipeschitz) avait entendu des chants sur ce même Radoslav Pavlović, et sur le Serbe Miloš Obilić ; en 1547, un document vénitien nous confirme qu'on chantait en slave « le roi Marco » ; à la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, Zlatarić (*Poésie diverses*, n<sup>o</sup> 63, v. 63-64) ajoute à cette liste le despote serbe Vuk Branković et le Hongrois Janko, c'est-à-dire Jean Hunyade (au lieu du xv<sup>e</sup> siècle). Au xvii<sup>e</sup> siècle, chez Gundulić, puis chez Krizanić, nous trouvons mentionnés les héros ordinaires de la poésie épique yougoslave. Nous sommes dans la phase serbo-croate moderne de l'évolution de l'épopée des Slaves du Sud, et nous n'avons plus qu'à consulter les chants populaires.

On leur a appliqué la division classique en cycles : un cycle représente un groupe de chants sur un héros (Marko Kraljević), sur un fait (bataille de Kosovo) ou un ensemble de faits historiques (luttres des cosaques). Dans le détail, on se heurte à des difficultés. La chronologie des chants populaires est fantaisiste, et Marko, qui vivait au xiv<sup>e</sup> siècle, est associé couramment à Janko, du xv<sup>e</sup> siècle, au vizir Köprülü, du xvii<sup>e</sup> siècle, etc. Les noms sont

interchangeables, et chaque région a ou a eu ses héros favoris, Mišo Obilić chez les Serbes, Ivan Karlović chez les Croates, Ali Djerzelez chez les Musulmans, Marko Kraljević un peu partout ; nous trouvons la même aventure attribuée à Miloš, à Relja, à Janko dans les diverses versions d'un même chant ; du point de vue métrique, beaucoup d'appellations traditionnelles constituent des hémistiches de six syllabes : *Kraljeviću Marko, Ljilica Bogdane, Kosančić Ivane*, etc., qu'on intervertit à volonté. Mais il n'en existe pas moins une certaine unité interne dans les cycles : l'allure des chants monténégrins est différente de celle des chants sur les ouscoques, ou du ton chevaleresque et légendaire du cycle hongrois ; le cycle de Kosovo, sous sa forme moderne, se caractérise par une gravité épique et une inspiration religieuse et nationale. Et certains héros, surtout Marko Kraljević, ont leur personnalité marquée, dont ils imprègnent, comme actuellement au cinéma Douglas Fairbanks, tous les exploits qu'on veut leur attribuer et tous les rôles dont on les charge.

Passons rapidement en revue les cycles de chants populaires. Après Kosovo et Marko Kraljević au xiv<sup>e</sup> siècle, nous trouvons comme thèmes du xv<sup>e</sup> siècle : un cycle hongrois sur les guerres contre les Turcs, qui célèbre Jean Hunyade (*Sibinjanin Jan'ho*), Szekely (*Sehula*), Michel Szilagyi (*Sil'jević*) et le roi Mathias Corvin, et qui a été autrefois très important ; un cycle de Georges Branković, le dernier prince indépendant de Serbie, de ses fils et surtout de son petit-fils Vuk (*Zmaj ognjeni*, le « dragon de fer ») ; ces deux cycles sont d'ailleurs liés, Jean Hunyade ayant été le prisonnier de Georges Branković, et Vuk Branković le vassal du roi Mathias. Les seigneurs de Bosnie, qui entretenaient des jongleurs, ont été également chantés, ainsi Radoslav Pavlović ; et les chants modernes gardent le souvenir du comte (*herceg*) Etienne Vukčić, qui a donné son nom à l'Herzégovine, et des Crnojević du Monténégro. Les musulmans, de leur côté, ont fait d'Ali Djerzelez, le premier gouverneur de la Serbie, le héros principal de leurs chants épiques.

On nous parle aussi de poèmes sur Scander-beg. Mais, au xviii<sup>e</sup> siècle, les chants de Kačić sur ce héros albanais ne sont pas d'origine populaire, et Kačić indique ses sources Barlezio (Barletius, *De vita... Georgii Castrioli*, trad. ital., 1554) et Sagredo (*Memorie istoriche de' monarchi ottomani*, 1677) ; et le poème du recueil de Vuk (II, n<sup>o</sup> 67) sur Musa l'Albanais, qui a servi et trahi tour à tour Scander-beg et le sultan, est inspiré de Kačić.

Au xvi<sup>e</sup> siècle, Ivan Karlović, dernier seigneur de la Krbava, est le héros croate des combats autour d'Udbina ; des Dalmates

émigrés de bonne heure en Italie ont emporté avec eux un chant sur Ivan Karlović, dont ils ont gardé le souvenir altéré jusqu'à l'époque actuelle (M. Rešetar, *Die serbo-kroatischen Kolonien S' dilaliens*, pp. 281 et suiv.).

Les Turcs s'emparent d'Udbina et y établissent leur quartier général, en face de Senj sur le littoral croate ; ils s'installent de même à Klis, menaçant Split (Spalato) et la Dalmatie vénitienne. La lutte est menée contre eux principalement par les réfugiés, les ouscoques, organisés en bandes. D'où un cycle des ouscoques célébrant divers héros des xvi<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècles, dont le plus important est I o Senjanin, « Jean de Senj » ; d'où parallèlement, chez les musulmans, des chants en l'honneur des adversaires des ouscoques, et en particulier de l'adversaire d'Ivan de Senj, Kuna Hasan-aga. La Dalmatie vénitienne a aussi ses combats et ses chants épiques, surtout les Bouches de Cattar, avec Bajo Pivljanin comme héros le plus notable.

Le xviii<sup>e</sup> siècle connaît le cycle des luttes pour l'indépendance monténégrine, et le xix<sup>e</sup> celui de l'insurrection serbe, pour ne pas parler de chants plus récents et plus ou moins artificiels : on constituerait aisément, en dépouillant les journaux politiques qui insèrent volontiers des poèmes dans le ton populaire, tout un cycle de Pašić, et un autre de Radić. Les chants des haïduques sont un peu de toutes époques. Mais laissons de côté ces productions nouvelles de la muse populaire, en notant qu'elles sont innombrables et que les sujets modernes et locaux sont traités beaucoup plus souvent par les chanteurs que les grands sujets traditionnels.

Il y a en outre un groupe considérable de chants « non historiques », qui sont en marge du genre épique auquel ne les rattachent guère que leur allure narrative et la forme du vers, et qui exploitent les thèmes les plus variés : légendaires, hagiographiques, moraux, humoristiques ou sentimentaux, même franchement lyriques. Ces thèmes sont pris à toutes les sources, mais surtout à la littérature religieuse et aux contes populaires. Ils peuvent nous arriver si déformés que leur identification devient impossible, à moins d'un hasard heureux. En voici un exemple.

Une touchante chanson du recueil de Vuk (II, n<sup>o</sup> 30) traite un sujet un peu bizarre et scabreux : l'amour fraternel calomnié — il s'agit de l'amour d'une sœur et de son frère d'adoption. Le tsar Dušan trouve à la chasse un enfant abandonné et il le rapporte à la tsarine Roksanda ; tous deux l'adoptent pour donner un frère à leur fille Grozdana, en lui imposant toutefois le nom de *Nahod Momir*, Momir l'enfant trouvé. Momir devient jeune homme,

et lui et Grozdana s'aiment tendrement. Mais les « vizirs » de Dušan, jaloux de Momir, inventent ce stratagème pour le faire disparaître : ils l'enivrent, le portent dans la chambre et dans les bras de Grozdana endormie, et l'accusent devant le tsar d'amour coupable pour sa sœur. Dušan fait pendre Momir, mais Grozdana se pend au même arbre; à son côté.

Bien entendu, le tsar Dušan, et la tsarine Roksanda — c'est la Roxane du Roman d'Alexandre — pris de même que le « vizir » Todor à un autre chant, le « Mariage de Dušan » (Vuk, II, n° 29), ont été rajoutés à l'histoire ; et la situation de Momir, fils adoptif mais qui reste enfant trouvé, n'est pas nette. Le thème de la calomnie contre le favori est banal ; il est développé dans le conte des « Dix vizirs » des *Mille et une nuits* d'une façon toute semblable à celle du chant de Vuk. C'est tout ce qu'on pourrait dire, si les amours de Grozdana ne nous étaient pas connues par une chanson des Bouches de Cattaro du xviii<sup>e</sup> siècle (Bogišić, n° 56) ; et ici nous devons avoir affaire à un thème non légendaire mais historique, puisque cette chanson est du type ancien des *bugarštice* qui, nous le verrons, traitent uniquement des sujets épiques. Le chant nous raconte que la sultane Grozdana, fille de Soliman, est éprise du chrétien Mladjen ; qu'il se refuse à son amour, mais qu'elle le contraint par des menaces à l'embrasser ; qu'il est aperçu et dénoncé à Soliman par des janissaires, qu'il est pendu, et que Grozdana se pend au même arbre.

L'influence de l'histoire de Putihar et de Joseph est visible ; et nous n'attacherons au nom du sultan Soliman, qui est le sultan-type de l'épopée populaire, comme Köprülü est le vizir-type, pas plus d'importance qu'au nom du tsar Dušan qui l'a remplacé dans la version de Vuk. Il reste que la scène se passe au sérail, que nous devons être en présence d'une plainte composée sur un événement historique, et que par les ambassadeurs et les commerçants on recevait en Dalmatie toutes les nouvelles de Constantinople (*l'Osman* de Gundulić en est la preuve). Dès lors, cette histoire d'une sultane qui aime et n'est pas aimée, qui provoque la mort de celui qu'elle aime et meurt avec lui, nous rappelle fort celle de Roxane et de Bajazet, sous Mourad IV, dans la première moitié du xvii<sup>e</sup> siècle. Le sujet est déjà très altéré dans la chanson du xviii<sup>e</sup> siècle, et des continuations avec d'autres récits l'ont rendu méconnaissable dans la chanson de Vuk : la farouche Roxane de Racine est devenue la tendre Grozdana, la passion coupable une touchante affection fraternelle.

Nous avons suivi la succession des cycles de chants épiques,



mais cet examen extérieur du renouvellement des thèmes est insuffisant. Il faut essayer de saisir le développement interne des cycles épiques. Or, à ce point de vue, ce que nous constatons dès l'abord, c'est une transformation générale du genre épique dans son ensemble.

Les chants anciens ne se présentent pas sous la même forme que les chants modernes. Tandis que le chant épique actuel est une déclamation rapide, un récit continu dans le mètre régulier de dix syllabes, les chants du « mode serbe » que les Dalmates des xvii<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècles appellent des *bugaršćice* (forme dialectale) et qu'on nomme, d'après eux, *bugaršlice* sont composés en un vers de 15 syllabes environ, de longueur variable, et ils sont coupés de refrains.

Voici, par exemple, le début du poème sur la princesse Milica qui parcourt le champ de bataille de Kosovo et trouve son gendre Miloš blessé mortellement (Bogišić, n° 2) :

*Liepu šetu pošeta Milica Lazarovica,*  
*Ljubi Lazarova,*  
*I ona mi šetaše, višnjega Boga moljaše, etc.*  
 Milica, femme de Lazare, fit une belle promenade,  
 L'épouse de Lazare,  
 Et elle se promenait, elle priait le Dieu Très-Haut :  
 « Toi, Dieu, fais-moi rencontrer toutes sortes de malechances,  
 Mon Dieu,  
 Mais ne me fais pas rencontrer de guerrier blessé.  
 Car moi, Milica, j'ai horreur des blessures cruelles,  
 Moi, l'épouse de Lazare. »  
 Et ainsi elle se promenait, elle priait le Dieu Très-Haut.  
 La malechance lui fit rencontrer un lac de sang noir,  
 L'épouse de Lazare.  
 Dans ce lac, elle trouve un jeune et beau seigneur, etc.

On peut juger, par cet extrait, du ton de la *bugaršlica* : le thème est, sinon historique, du moins en liaison avec un fait historique, mais la narration est poétique et plutôt lyrique. Nous sommes assez loin de l'épopée de type moderne, avec son allure de récit versifié. Il y a des différences, et des *bugaršlice* plus narratives ; mais un type fréquent est celui de la plainte sur un motif sentimental en marge d'une donnée historique ou légendaire. L'un des deux chants épiques de Hektorović traite de la dispute entre Marko Kraljević et son frère Andrijaš à propos d'un partage de butin, et de la façon dont Marko blesse mortellement son frère : l'exposé des faits tient en quelques vers, et la plus grande partie du poème est consacrée aux adieux touchants d'Andrijaš et aux recommandations qu'il fait à Marko.

Le refrain de la *bugaršlica*, ornement musical ajouté au texte

du chant, apparaît tous les deux vers ou tous les six vers, régulièrement ou non, et il peut manquer, ou plutôt les copistes ne l'ont pas noté. Pour le vers, en voici le type le plus usuel :

*Ustani se, ustani, Olivere vjerna slugo*  
 « Lève-toi, lève-toi, Olivier mon fidèle serviteur. »

Il est de 15 syllabes, avec une pause après la 7<sup>e</sup> syllabe ; et d'autre part les deux hémistiches se décomposent chacun en deux tranches syllabiques, pour le premier de 4 et 3 syllabes, pour le second de 4 et 4 syllabes. Le rythme syllabique des vers, sous sa forme la plus régulière, se traduit donc par la formule : 4 + 3 + 4 + 4 = 7 + 8 = 15 syllabes. Mais si la pause médiane est obligatoire, la longueur et la répartition des tranches syllabiques sont facultatives ; le vers a fréquemment 16 syllabes, et il peut en avoir 14 et moins. Pour l'accent et la quantité, leur rôle apparaît aussi secondaire que dans le vers de 10 syllabes moderne, et on ne peut que constater une tendance au rythme trochaïque et à l'accentuation de l'initiale des tranches syllabiques.

Ce vers, de longueur variable, est souple ; mais il est long, et les chanteurs, pour le remplir, ont accumulé les clichés et les tours conventionnels. La langue de la *bugaršlica* est plus artificielle que celle du chant moderne, et le débit en est plus lent. Nous possédons des variantes des mêmes poèmes, copiées également au XVIII<sup>e</sup> siècle, les unes en vers longs et les autres en vers de 10 syllabes, et nous pouvons étudier les procédés de transposition d'un vers dans l'autre. Or, là où la *bugaršlica* doit exprimer en 15 syllabes une transition banale :

*Ali uze o : Marko gospodaru govoriti* (Bogišić, n° 7, v. 89)  
 « Mais lui, Marko, se prit à dire à son seigneur »,

l'autre version rend la même idée en 10 syllabes seulement :

*Ali caru Marko odgovara* (Bogišić, n° 86, v. 62)  
 « Mais Marko répond au sultan ».

Tout un élément de verbiage disparaît ainsi. En compensation, le chanteur moderne, entraîné par la facilité du décasyllabe, mène son récit plus largement, et il finit par être beaucoup plus long que le chanteur du type ancien.

Nos premières *bugaršlice* ont été notées au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, mais leur style et leur langue ont déjà un caractère traditionnel et supposent un long développement antérieur. Les dernières nous sont conservées dans des manuscrits du XVIII<sup>e</sup> siècle

de Raguse et des Bouches de Cattaro, mais qui ont pu être copiés sur des recueils du siècle précédent. La *bugaršlica* a disparu à l'époque actuelle : les dernières traces en ont été observées dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle chez les Paštrovići de la région de Budva, au sud des Bouches de Cattaro, où les poèmes de ce type, transformés de chants épiques en chansons de coutume (de noces), étaient appelés « grands chants », *velike pjesme*, c'est-à-dire peut-être « chants solennels » (Bogišić, Préface, p. 69, note 2). Pour les sujets traités, ils vont du XIV<sup>e</sup> siècle à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle ; ils sont toujours historiques, c'est-à-dire en rapport plus ou moins lointain avec l'histoire, et le cycle « non historique » n'y est pas représenté.

Le vers épique de 10 syllabes est d'usage courant depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, et il traite tous les cycles et tous les sujets. Il se rencontre sporadiquement au XVI<sup>e</sup> siècle, mais en emploi lyrique. Il devait être déjà usuel dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, puisque le poète croate Rankopan compose en ce mètre une série de poésies tant savantes que de ton populaire.

Telles sont les données chronologiques, qui sont suffisamment précises : le genre épique de la *bugaršlica* semaintient vivant jusqu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, puis il est remplacé par un genre nouveau qui utilise un vers déjà existant, mais qui se trouve promu à la dignité de vers épique. Sur la répartition géographique, les renseignements directs nous manquent, la *bugaršlica* ne nous étant guère attestée qu'en Dalmatie, depuis le XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'aux XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles, où elle se survit et s'en vient mourir dans les Bouches de Cattaro. Mais l'examen des thèmes des *bugaršlice* et l'expression « mode serbe » de Hektorović nous forcent à penser qu'aux XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles elles étaient chantées partout, de la Serbie à la Croatie, de même que le genre épique moderne, dès la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, se rencontre aussi bien en Slavonie qu'en Dalmatie.

Ici se posent à nous deux questions difficiles : quelles sont les origines et quelle est l'ancienneté respective des deux vers épiques ; et comment s'explique la substitution du vers court au vers long.

On a reconnu dans le vers de la *bugaršlica* le vers politique de la poésie épique grecque, de 15 syllabes avec césure médiane. Sans doute l'identité n'est pas complète : le vers politique des hémistiches de 8 + 7 syllabes, et non de 7 + 8 syllabes ; et il est de rythme iambique, et connaît des lois précises d'accent. Mais n'oublions pas que le vers de la *bugaršlica* a toutes chances de remonter au XIV<sup>e</sup> siècle, que nous ne l'atteignons qu'au milieu du

xvi<sup>e</sup> siècle et en Dalmatie, et qu'entre temps il s'est développé en domaine purement slave et loin de Byzance. Pour la question de l'accent, il est vain de la poser : le serbo-croate a changé, mais non dans tous ses parlers, la place de l'accent slave vers le xvi<sup>e</sup> siècle ou avant, ce qui transformait radicalement le rythme de la langue (*nogá* devient *nóga*, et le rythme iambique, usuel dans la poésie russe, représente presque un tour de force dans la poésie savante yougoslave) ; un vers qui servait également dans des domaines dialectaux à systèmes accentologiques divergents ne pouvait qu'être indifférent aux règles d'accent. Quant à la longueur du vers, elle est variable, et la succession de 7 + 8 syllabes, inverse de celle du vers politique, n'est que fréquente et ne prouve rien ; il en est de même du rythme syllabique interne. Le vers de la poésie populaire devait consister simplement en deux hémistiches de 7 ou 8 syllabes environ ; si nous le voyons tendre en Dalmatie vers un rythme fixe, c'est en raison des influences savantes qu'il a subies.

Ces influences savantes sur la *bugaršlica* ne sont pas douteuses : plusieurs pièces du recueil de Bogišić sont artificielles. Au xvi<sup>e</sup> siècle, les poètes ragusains imitent la poésie populaire, mais en lui imposant des règles qu'elle ignorait (voir mon ouvrage sur *La langue de D. Zlatarić*, I. p. 116). Gundulić compose son poème épique en octosyllabes : c'est qu'il a cru prendre le vers épique de la *bugaršica*, en le fixant sous la forme 8 + 8 syllabes, et qu'il a estimé qu'un quatrain d'octosyllabes faisait une strophe de deux vers de 16 syllabes — vérité arithmétique, mais erreur métrique, le vers constituant sémantiquement une unité ; et ses admirateurs l'ont pensé comme lui : le manuscrit d'Ohmućević nomme *bugarčinje* les chants de l'*Osman*, et l'archevêque Zmajević s'applique à intercaler des refrains entre les quatrains (Bogišić. Préface, pp. 93 et suiv.). Pour le rythme syllabique intérieur nous avons un parallèle dans la transformation opérée par la poésie dalmate et surtout ragusaine de l'alexandrin roman en une suite de quatre tranches trissyllabiques, et de la fixation en une loi rigide d'une combinaison syllabique que notre poésie rencontre accidentellement (*Cui, je viens — dans son temple — adorer — l'Eternel*) mais qu'elle se garde bien de rechercher.

Rien n'empêche donc d'admettre que le vers de la *bugaršlica* est le vers politique byzantin, quelque peu altéré par la poésie populaire yougoslave qui, comme la poésie bulgare et russe, connaît ou a connu le vers de longueur variable. Et comme nous avons vu que le lieu d'origine de la poésie épique des Slaves du Sud est à chercher dans un domaine serbo-macédonien et serbo-

bulgare, donc dans une zone d'influence byzantine, l'hypothèse est hautement vraisemblable.

Quant au vers de 10 syllabes, il n'a de nouveau que son emploi épique, et sa régularité. Il était déjà fixé au xvii<sup>e</sup> siècle, dans l'usage savant qu'en fait Frankopan. Mais il est encore de longueur quelque peu variable dans plusieurs pièces du xviii<sup>e</sup> siècle, et jusque dans des chants notés par Vuk et qu'il n'a pas publiés par purisme. Il nous apparaît comme vers lyrique dès les premiers textes, non seulement chez Hektorović, mais aussi dans les chansons populaires ou de ton populaire du Chansonnier de Menčetić et Držić, du début du xvi<sup>e</sup> siècle ou de la fin du xv<sup>e</sup> siècle : nous trouvons dans ce Chansonnier (*Stari pisci hrvatski*, II, pp. 505 et suiv.) des pièces en vers irréguliers où se rencontrent des décasyllabes de rythme 5 + 5 ou 4 + 6 syllabes, et surtout un vers de 11 syllabes (5 + 6 syllabes) qui doit n'être qu'une normalisation savante du vers populaire de 10 syllabes environ.

L'origine de ce vers doit être ancienne. Une erreur curieuse commise par I. Franko (*Archiv*, XXXV, pp. 151 et suiv.) nous l'indique sans doute. Franko a cru retrouver des décasyllabes du type serbe dans l'Abécédaire versifié de Constantin le Prêtre, de la fin du ix<sup>e</sup> siècle, qui est notre plus ancien et notre meilleur document sur la poésie religieuse vieux slave ; et il faut avouer qu'on est tenté d'abord de lui donner raison, tant le rythme du décasyllabe serbe s'impose à qui lit ce texte à la moderne. Mais Sobolevskij a démontré que les vers de cet Abécédaire étaient de 12 syllabes, et qu'ils calquaient le vers grec de rythme 5 + 7 syllabes. Par exemple :

*Otče, syne—i prisvajtji duše*

(« Père, Fils et Saint Esprit ») est un vers de 12 syllabes, mais il devient dans la prononciation actuelle, qui a réduit diverses diphtongues et qui a amui les semi-voyelles (les *jers*, analogues à l'*e* muet du français) :

*otče, syne—i prisvajtj duše,*

c'est-à-dire un décasyllabe parfait. Des réductions de ce genre s'opèrent à tous les vers, qui, de 12 syllabes, passent à 11, 10 ou 9 syllabes, ce qui donne en moyenne 10 syllabes, le décasyllabe irrégulier à césure après la 4<sup>e</sup> ou 5<sup>e</sup> syllabe de la poésie populaire yougoslave, lyrique ou épique, des xvi<sup>e</sup>-xix<sup>e</sup> siècles.

Dans ce cas, le vers épique moderne est d'origine grecque et religieuse, tandis que le vers de la *bugaršlica* est celui de l'épopée

populaire grecque. Il servait d'abord dans la poésie religieuse slave, cantiques, poèmes hagiographiques, littérature d'édification ; outre des emplois lyriques, son domaine propre était celui des sujets « non historiques » que la *bugarštica* ignore. Il était par là aux frontières du genre épique, et les deux poésies, chevaleresque et religieuse, avaient des occasions de traiter des thèmes semblables. Il a pénétré par cette voie dans le genre épique, qu'il a conquis.

Quand ? Vers le xvii<sup>e</sup> siècle. Où ? D'abord autour des centres religieux plutôt que dans les camps, et plutôt chez les Serbes de l'Empire turc qu'en Croatie et en Dalmatie : la Serbie devient au xvi<sup>e</sup> siècle un État clérical administré par le patriarcat de Peć. Comment ? Comme une mode littéraire se substitue à une autre, par rajeunissement des genres, et à la faveur de transformations sociales : la *bugarštica*, développée dans les cours des seigneurs, était liée à un type féodal ; le genre nouveau est national et d'esprit moderne. Et il faut compter avec les influences savantes : les poètes cultivés n'ont rien pu faire de bon du vers de la *bugarštica*, d'allure trop conventionnelle, tandis qu'ils ont adopté le décasyllabe ; en le normalisant, en l'ornant de la rime, ils en ont fait un vers très convenable, facile, un peu prosaïque, bien fait pour porter le rationalisme du xviii<sup>e</sup> siècle. Ils se sont inspirés de la poésie populaire, mais ils lui ont aussi fourni des modèles ; et les beaux chants épiques du recueil de Vuk doivent leur perfection à Kačić et à beaucoup d'autres poètes semi-populaires, connus ou inconnus. Jagić a eu raison de trouver un ton « petit-bourgeois » à certaines *bugarštica* de Bogišić, fabriquées à Raguse ou dans les Bouches de Cattaro ; mais dans l'ensemble c'est le genre épique nouveau qui est « petit-bourgeois », logique, narratif, moralisateur, tandis que la *bugarštica* est féodale et chevaleresque, et devait disparaître.

Toutefois la littérature populaire est conservatrice : le vers épique a changé, la tradition épique s'est maintenue. Le chant actuel, déclamation plaintive avec accompagnement de *gusle*, est celui que nous décrivent les poètes polonais du début du xvii<sup>e</sup> siècle. Hektorović a noté la mélodie d'une *bugarštica* : c'était un récitatif monotone, et seule la fin du vers, et surtout le refrain, étaient proprement chantés. Le mode d'exécution du chant épique s'est modifié et simplifié, mais les chanteurs continuent de « se lamenter à la bulgare », *bugariti*.

Les poèmes anciens, composés en vers de 15 syllabes environ,

ne sont donc parvenus jusqu'à l'époque moderne que remaniés dans le mètre nouveau du décasyllabe ; — et nous ne savons pas si la *bugarštica* elle-même représente le genre épique primitif, la curieuse chanson lyrique sur un sujet historique que nous a transmise Hektorović nous prouve que nous avons des vues incomplètes sur la façon dont s'est effectuée la transmission des thèmes épiques.

C'est là une transformation plus profonde que celle que les jongleurs ont fait subir aux chansons de geste, quand ils ont substitué la rime à l'assonance. La présentation des faits n'est plus la même : la *bugarštica* était lente, dans son débit et sans doute aussi dans son exécution musicale, peu narrative, ressemblant souvent moins à un poème épique qu'à une plainte sentimentale ; le chant moderne est un libre récit versifié. Les *bugarštice* ont ordinairement moins de 100 vers, et la plus longue (Bogišić, n° 1), qui n'est peut-être qu'une compilation savante, a 253 vers ; tandis que les chants en décasyllabes ont couramment plusieurs centaines de vers, et certains dépassent 1000 vers.

De nombreux héros, par exemple des seigneurs bosniaques et monténégrins du xv<sup>e</sup> siècle, l'épopée populaire n'a gardé qu'un souvenir vague et sans précision historique : c'est sans doute que les *bugarštice* qui les chantaient, plus lyriques qu'épiques, faisaient allusion à leurs exploits sans les raconter. Pour les poèmes des cycles anciens, qu'une longue tradition nous a transmis, il nous faut penser constamment aux modifications qu'ils ont subies, dans leur forme, dans leur allure et dans leur esprit. Nous nous contenterons d'examiner les deux cycles les plus vénérables, ceux de Marko Kraljević et de Kosovo.

(A suivre.)

---

# L'Église et la Révolution française

par M. Albert MATHIEZ,

Professeur à la Sorbonne.

---

## III

### Le mariage de l'Église et de l'État

Les philosophes, même les plus hardis, comme je vous l'ai montré dans la dernière leçon, même les athées, n'avaient pas cru que la séparation de l'Église et de l'État fût une chose possible, ni même souhaitable. Les Constituants, qui furent leurs élèves, n'eurent pas d'autre programme que celui que les philosophes leur avaient tracé. Comme eux, ils proclamèrent que la religion doit être subordonnée à l'État, car l'État est antérieur et supérieur à la Religion. Et, conformément aux idées que Sieyès avait développées sur le *Pouvoir constituant*, ils affirmèrent leur droit et leur devoir de réformer l'Église en même temps que l'État.

Dans la grande discussion qui précéda le vote de la Constitution civile du clergé, deux d'entre eux, Treilhard et Camus, déclarèrent que la Nation était souveraine dans tous les domaines sans exception, par conséquent dans le domaine religieux comme dans le domaine politique, ils revendiquèrent pour la Nation, en un langage presque identique, le droit que les monarques avaient exercé depuis la Réforme, de changer de religion si elle le voulait. « Quand un souverain croit une réforme nécessaire, rien ne peut s'y opposer. » (Treilhard.) Souverain veut dire peuple comme dans tous les textes révolutionnaires. « Un État peut admettre ou ne pas admettre une religion. » (*Moniteur* 30 mai 1790.)

Camus, l'ancien avocat du clergé, dont la foi chrétienne était très ardente, disait de même : « Nous sommes une Convention na-



tionale. Nous avons assurément le pouvoir de changer la religion. » (1<sup>er</sup> juin 1790.)

Les affirmations de Treilhard et de Camus ne rencontrèrent aucune opposition, pas plus à droite qu'à gauche.

Personne ne se leva à gauche pour réclamer le devoir pour l'Etat d'ignorer les religions. Personne à droite, pour protester contre la célèbre maxime qui venait d'être rappelée : « l'Eglise est dans l'Etat et non l'Etat dans l'Eglise. »

Pourquoi personne ne protesta-t-il ? Aussi bien s'il y avait à gauche des philosophes comme Robespierre qui trouvaient insuffisantes les réformes faites par la Constituante, il n'y en avait pas à réclamer d'emblée la laïcité de l'Etat.

A droite, les ecclésiastiques qui déniaient à l'Etat le pouvoir de changer la discipline de l'Eglise et à plus forte raison la religion, sans l'agrément et la collaboration de l'Eglise elle-même, ne tenaient pas à contester le principe de l'indépendance et de la suprématie du pouvoir civil. Sans doute, il y avait déjà dans le clergé de 89 un parti ultramontain ; mais ce parti, dénoncé comme un ennemi public, n'osait avouer son programme : il se cachait et était réduit à une polémique oblique.

Treilhard et Camus ne faisaient donc que traduire la pensée commune de la grande majorité de l'Assemblée. Mais, suivant les conseils de prudence des philosophes, ils ne réclamaient ce droit supérieur du souverain que pour faire mieux ressortir la modération de leur politique religieuse. « Nous avons assurément le pouvoir de changer la religion, dit Camus, mais nous ne le ferons pas. Nous ne pourrions l'abandonner sans crime. »

« Un Etat peut admettre ou ne pas admettre une religion », Treilhard, raisonnant par l'absurde, tirait du principe énoncé la justification de la suppression des chapitres et des couvents et du remaniement des diocèses, œuvre de la Constitution du clergé, il peut à plus forte raison déclarer qu'il veut que tel ou tel établissement ecclésiastique existe dans tel ou tel lieu de telle ou telle manière. D'où suppression des chapitres et des couvents, et remaniement des diocèses.

La théorie des Constituants n'est pas seulement habile, elle est sincère. Les Constituants se sont toujours défendus avec énergie d'avoir nourri de mauvais desseins contre l'Eglise catholique. Ils ont toujours prétendu qu'aucune de leurs réformes ne touchait au dogme, qu'en aucun cas, ils n'avaient usurpé sur le domaine légitime de la religion.

Etaient-ils de bonne foi ? Sans doute, tous n'étaient pas des catholiques irréprochables. Il y en avait sans doute plus d'un qui

pensait comme Voltaire que la religion est bonne pour le peuple, mais assez inutile à l'élite. Admettons donc que beaucoup n'apportaient à Versailles qu'une religion de façade, au moins en conservent-ils les apparences.

Si tous n'étaient pas des fidèles convaincus, tous furent des fidèles respectueux et, plus qu'on ne le pense, des fidèles pratiquants. On dirait même qu'ils eurent dès le début le pressentiment de la diversion que les aristocrates allaient tenter contre leur œuvre, quand on voit les craintes qu'ils ont de ne pas paraître assez religieux, assez orthodoxes.

Un récent écrivain catholique le reconnaît. M. l'abbé Pisani, écrit dans *l'Eglise de Paris sous la Révolution* (page 129) : « Les Constituants, dit-il, n'ont pas ménagé les manifestations extérieures de leur vénération pour la Religion ; les grands seigneurs qui ne croyaient à rien, les petits hommes de loi, les maçons des loges maçonniques, rivalisent pour inventer des formules déférentes à l'égard de la divinité et de ses ministres ».

M. l'abbé Pisani ne voit d'ailleurs dans toute cette démonstration extérieure qu'hypocrisie et perfidie. Il reconnaît pourtant que chez le plus grand nombre, ce n'est pas une attitude de circonstance. Ils étaient religieux : beaucoup confesseront leur foi. Perfidie, dit M. Pisani : ils n'auraient fait semblant de ménager l'Eglise que pour mieux préparer sa ruine.

En fait, que certains d'entre eux aient eu une arrière-pensée, c'est possible. Mais en général tous les Constituants ont voulu faire du catholicisme une religion nationale dépendant de la nation. (Voir *Mémoires de l'Académie de Nîmes*, 7<sup>e</sup> série, t. XVI, p. 231 : article de Rabaut de Saint-Etienne.) « Ce n'est point, disait Rabaut en 1788, à détruire le ressort moral de la religion qu'il faut travailler, il faut seulement songer à l'ôter des mains où il est si mal placé et l'associer au ressort moral de la politique, en le mettant dans les mains de l'administrateur unique des intérêts sociaux. » Jusqu'ici rien de bien inquiétant. Mais ce n'était pour lui qu'un premier pas. « Diminuez, continue-t-il, insensiblement les processions, les confréries, les cérémonies des places et des rues. Abolissez les annates, restreignez les assemblées du clergé, faites-les présider par un homme du roi. Le temps viendra, après avoir subordonné le clergé au gouvernement, de rendre la Religion civile, et la faire concourir avec les lois et de joindre ces deux ressorts dans la même main. La puissance civile sera pour lors dans son plus grand état de force. »

C'est en quelque sorte un travail d'approche préparant sinon la ruine du catholicisme, du moins son absorption dans l'Etat.

On dirait que Jaurès avait en vue ce passage, lorsqu'il dénonça l'hypocrisie sentimentale de certains révolutionnaires.

Rabaud de Saint-Etienne n'était pas le seul Constituant à nourrir ces espérances ; Robespierre, fidèle élève de Rousseau, pensait de même, ainsi que Mirabeau incrédule avec délices. D'autres encore se sont proposé évidemment le même but. Mais leurs excitations n'ont eu aucun succès.

L'Assemblée s'est toujours refusée de sortir du terrain du catholicisme. Elle a cru de bonne foi n'en être jamais sortie.

D'abord elle conserve au catholicisme son caractère de religion dominante, de religion seule salariée, sinon de religion d'Etat (*Déclaration des droits de l'Homme et du Citoyen*, art. 10.)

Elle n'accorde aux autres cultes que la tolérance et non l'égalité que réclamaient Mirabeau et Rabaud de Saint-Etienne : « Nul ne doit être inquiété pour ses opinions même religieuses, pourvu que leur manifestation ne trouble pas l'ordre public établi par la loi. » Cette formule proposée par Virieu maintenait au premier rang le catholicisme et réduisait les autres cultes au rang de religions tolérées seulement.

Aussi le *Courrier de Provence*, le journal de Mirabeau, exprimait-il son indignation (n° 31, p. 44). « Nous ne pouvons dissimuler notre douleur que l'Assemblée nationale, au lieu d'étouffer le germe de l'intolérance, l'ait placé comme en réserve dans une *Déclaration des Droits de l'homme*. Au lieu de prononcer sans équivoque la liberté religieuse, elle a déclaré que la *manifestation* des opinions de ce genre pouvait être gênée, qu'un *ordre public* pouvait s'opposer à cette liberté, que la *loi* pouvait la restreindre. Autant de principes faux, dangereux, intolérants dont les Dominiques et les Torquemadas ont appuyé leurs doctrines sanguinaires. » Remarquez aussi qu'en dépit de la *Déclaration des droits de l'Homme*, tous les dissidents religieux ne furent pas proclamés accessibles à tous les emplois civils et militaires ; le décret du 24 décembre 1789 déclare les non-catholiques admissibles à tous les emplois civils et militaires, mais ajoute « sans rien préjuger relativement aux Juifs ». Il faut deux années de débats pour que les Juifs obtiennent droit de cité qui ne leur fut accordé que le 27 septembre 1791 à la veille de la séparation de l'Assemblée. Et encore, faut-il remarquer que le même décret qui accordait le droit de cité aux Juifs dits Allemands, ordonnait pour deux départements d'Alsace, Bas et Haut-Rhin, une enquête sur l'usure qu'on reprochait aux Juifs d'exercer. Les deux départements devaient, après cette enquête, consulter les notables Juifs et leur deman-

der des propositions pour qu'on mit fin à cette usure. Ensuite leurs propositions seraient renvoyées à Paris, à l'Assemblée qui statuerait en dernier ressort. Si la cause des Juifs n'avait pas été plaidée par l'éloquent abbé Grégoire, peut-être n'aurait-elle pas triomphé. Elle avait contre elle, non seulement l'hostilité du côté droit, mais la répugnance déclarée d'une bonne partie des Jacobins eux mêmes. Le député de l'Alsace, Reubell, lui fit même une opposition acharnée.

Les Constituants voulaient si peu faire cesser la confusion du spirituel et du temporel, séparer le chrétien du citoyen que, moins hardis que Montesquieu, ils se refusèrent de distinguer dans le mariage le sacrement et le contrat civil. Ils refusèrent de les détacher et laissèrent aux prêtres catholiques les registres de l'état civil. Dans la discussion qui s'ouvrit le 31 décembre 1790 sur la requête du comédien Talma, à qui le curé de Saint-Sulpice avait refusé la bénédiction nuptiale, pour la raison qu'il était comédien, ce furent des catholiques convaincus qui préconisèrent la solution laïque, et ce furent des philosophes, des Jacobins, comme Petion, qui firent ajourner le débat, sous prétexte que cette question était épineuse, dangereuse à attaquer. Le débat se rouvra seulement en mai 1791.

Bien que des circonstances très graves dussent plaider en faveur de la sécularisation, une grande partie de la gauche continua à ne pas vouloir entendre parler du mariage purement civil.

Pourquoi est-ce la gauche et non pas la droite qui s'est opposée à la sécularisation ?

Parce que les partis ne pensent jamais qu'à leur clientèle. Les meilleurs soutiens des Jacobins, leurs orateurs qualifiés, leurs meneurs, c'étaient les prêtres constitutionnels, les prêtres jureurs. Allait-on contrister ces bons prêtres de la Révolution, diminuer leurs moyens d'action sur leurs fidèles en leur enlevant ces registres de l'état civil, qui était la seule supériorité qu'ils avaient sur leurs rivaux, les prêtres réfractaires ?

Si désormais on pouvait se marier à la mairie et non plus à l'église, les fidèles s'adresseraient aux prêtres réfractaires sans difficultés, tandis que jusque-là ils s'adressaient obligatoirement aux prêtres constitutionnels, qui avaient les registres. Voilà la raison politique qui explique pourquoi la Constituante d'abord, et la Législative ensuite, s'opposèrent à une mesure philosophique indispensable : la sécularisation de l'état civil.

Toujours est-il que l'Assemblée s'est séparée sans avoir rien voté qu'un vœu platonique inséré à l'acte constitutionnel de 1791 :

« La loi ne considère le mariage que comme contrat civil. » Ce n'est pas une loi : un vœu simplement. La loi ne sera faite que le dernier jour de la Législative, le 20 septembre 1792.

Aussi, d'après certains ennemis du catholicisme, comme le protestant Edgar Quinet, la Constituante n'avait abouti à rien, puisqu'elle n'avait pas débarrassé la France du catholicisme.

La vérité, c'est que la Constituante entendit toujours rester sur le terrain du catholicisme. Elle s'y cantonna avec une résolution farouche. Et ceci n'est pas un paradoxe.

L'abolition des dîmes, le 4 août 1789, fut l'œuvre du clergé lui-même, s'exprimant par la bouche de l'archevêque de Paris. Le clergé français s'est dépouillé volontairement « sur l'autel de la Patrie ». Il n'y a presque pas d'évêques qui ne prêchent les sacrifices à faire dans quelque mandement d'allure très patriotique, qui ne chantent quelque *Te Deum* pour les réformes faites.

L'abolition des Annates fut décrétée sans discussion quoique en violation expresse du Concordat de François I<sup>er</sup>. Mais les cahiers de la noblesse et du tiers et de très nombreux cahiers du clergé s'élevaient contre ces Annates, « monument de Simonie, contre lequel avait déjà statué le concile de Bâle », dit Grégoire.

L'abolition des bénéfices et la nationalisation des biens d'Église donna lieu à un important débat qui se prolongea pendant tout le mois d'octobre. Mais ce fut l'évêque d'Autun, Talleyrand, ancien agent du clergé, qui proposa la mesure et qui la justifiait comme étant l'unique moyen de remédier à la situation financière désespérée.

Il dit « que les biens n'avaient pas été donnés au clergé mais qu'ils avaient été donnés à l'Église et que l'Église, c'était l'assemblée des fidèles, donc la Nation ». Rendre les biens du clergé à la Nation, n'était donc que les rendre au véritable propriétaire, l'Église, c'est-à-dire l'ensemble des fidèles.

Les deux juristes Treillard et Camus, ajoutèrent des arguments juridiques : que les établissements ecclésiastiques ne pouvaient pas posséder sans autorisation royale car leurs biens étaient des biens de main-morte. L'État qui pouvait donner l'autorisation pouvait la révoquer et la révocation était de droit quand toutes les corporations, tous les ordres étaient supprimés. Pousant l'argument jusqu'à l'extrême, Treillard disait qu'il était impossible que le clergé continuât de posséder puisqu'il n'y avait plus de clergé, l'ordre du clergé ayant disparu.

On sent la fragilité de ces raisons. Les gens pieux qui depuis le moyen âge avaient donné leurs biens à l'Église, dans l'intérêt des pauvres et du culte, des œuvres scolaires, etc., ces gens pieux

n'avaient pas cru qu'un jour ces biens serviraient à amortir la dette. Il s'agissait donc bien d'un changement de destination, c'est-à-dire d'un acte révolutionnaire et il ne sert de rien d'équivoquer et de chercher des raisons plus ou moins juridiques. Il faut regarder la réalité en face.

La Constituante se laissa impressionner par les arguments inverses des membres du clergé, notamment de l'archevêque Boisgelin. D'après les arguments juridiques de Camus, les biens étaient donnés à des établissements ecclésiastiques déterminés. C'est seulement si ces établissements disparaissaient qu'ils ne pouvaient plus posséder ces biens, jusque-là ils devaient les conserver. Les Constituants n'osèrent pas se prononcer sur cette épineuse question de propriété. Ils se contentent de dire en termes un peu vagues que les biens ecclésiastiques « sont à la disposition de la Nation ».

Pour justifier et se faire pardonner leur audace, ils s'ingénièrent à rassurer les curés en leur disant qu'ils les récompenseraient en doublant leur traitement.

Il fallut un nouveau débat pour retirer au clergé l'administration de ses biens et pour confier cette administration aux autorités nouvelles.

L'orateur du clergé, l'archevêque d'Aix, soutint que, par le décret du 2 novembre, l'Assemblée n'avait reçu que la « disposition » et non la « propriété » des biens ecclésiastiques et ne pouvait donc exercer sur ces biens le droit du propriétaire. Il lui était interdit de vendre, de louer des objets appartenant au clergé.

Si cette théorie avait prévalu, la grande opération financière était manquée. L'exécution de toutes les fondations continuerait à absorber comme par le passé presque la totalité des biens, soi-disant mis à la disposition de la Nation. Et cependant, il se trouva des hommes de gauche, comme Lanjuinais pour combattre la motion du Comité ecclésiastique qui retirait l'administration des biens au clergé pour la remettre aux autorités civiles. La majorité qui vota la mesure fut si désireuse de prouver son catholicisme qu'elle faillit adopter d'enthousiasme la motion de déclarer le catholicisme religion d'Etat. Cette motion de Dom Gerle provoqua un enthousiasme unanime ; mais l'Assemblée se reprit et la motion de Dom Gerle fut retirée par lui, reprise par la droite, puis définitivement repoussée le 13 avril 1790, comme l'avait été le 13 février précédent une motion analogue de l'évêque de Nancy.

Le décret qui intervint à ce moment-là montre bien que l'Assemblée craignait de plus en plus l'accusation d'irréligion qui

servirait au parti aristocrate pour soulever les masses. Voici ce décret rédigé par La Rochefoucauld : « L'Assemblée nationale, considérant qu'elle n'a et ne peut avoir aucun pouvoir à exercer sur les consciences et sur les opinions religieuses et que la majesté de la religion et le respect profond qui lui est dû ne permettent point qu'elle devienne un sujet de délibération ; considérant que l'attachement de l'Assemblée nationale au culte catholique, apostolique et romain, ne saurait être mis en doute, au moment où ce culte seul va être mis par elle à la première place des dépenses publiques, et où, par un mouvement unanime de respect, elle a exprimé ses sentiments de la seule manière qui puisse convenir à la dignité de la religion et au caractère de l'Assemblée nationale, décrète qu'elle ne peut ou ne doit délibérer sur la motion proposée. »

L'auteur de la motion lui-même expliquait qu'il voulait fermer la bouche à ceux qui calomniaient l'Assemblée en disant qu'elle ne voulait pas de religion et tranquilliser ceux qui craignaient qu'elle n'admit toutes les religions en France.

Les évêques de l'Assemblée se résignèrent à la vente des biens d'Eglise qu'ils n'avaient pas pu empêcher. Ce n'est pas assez dire : ils la facilitèrent. C'est ainsi qu'ils interdirent la vente d'un pamphlet ultramontain, écrit par l'abbé Bonnaud, afin d'viter d'alarmer les consciences. (Abbé Salamon, *Correspondance*, pages 456 et 489.)

Les évêques de France purent se rendre ce témoignage dans la lettre si digne qu'ils adressèrent au Pape, en réponse à ses brefs, qu'ils ne firent rien pour entraver les réformes financières de la Constituante. « Nous n'avons pas troublé d'un seul mot, d'une seule plainte, le cours des opérations fondées sur l'hypothèque des biens qu'on nous a ravis. » C'est la vérité historique.

On n'a pas assez remarqué que les réformes religieuses de la Constituante ont été souvent la conséquence forcée de ses réformes financières. La suppression des couvents d'abord partielle, la suspension, puis l'abolition des vœux monastiques, sont des corollaires de la nationalisation des biens du clergé.

Puisqu'on voulait amortir la dette, il fallait vendre la propriété du clergé. Les établissements qui en vivaient ne pouvaient plus subsister en totalité. On ne fit pas disparaître tout de suite la totalité des couvents : on s'attaque d'abord aux ordres contemplatifs ; on respecta tous les couvents charitables. Il était superflu de recruter des moines puisqu'on fermait les couvents : d'où l'abolition des vœux.

*La Constitution civile du clergé* est sortie de nécessités du même genre.

Quand on eut déterminé les nouvelles circonscriptions administratives, l'idée vint naturellement de déterminer aussi les nouvelles circonscriptions ecclésiastiques. Les anciennes donnaient lieu à des abus. On avait édicté des règles précises pour la nomination des magistrats civils. On crut nécessaire d'en faire autant pour les magistrats religieux. On donna donc une Constitution civile au clergé, comme on donna un statut aux différents services de l'Etat. Le principe avait été posé que le culte devenait désormais un service national. Il fallait organiser ce service. Car l'Assemblée, ayant confisqué les revenus des établissements ecclésiastiques, on ne pouvait se dispenser de déterminer quels seraient les établissements supprimés, ceux qu'on conserverait, quels seraient ceux que l'on réformerait, etc...

De toutes les mesures de détail, sur les dîmes, les vœux monastiques, le cumul des bénéfices, il fallait tirer des conclusions générales, coordonner les mesures particulières dans une organisation générale, d'ensemble.

Le département, la circonscription administrative, devint la circonscription ecclésiastique. Il y eut donc 83 diocèses, quand auparavant il y en avait 133 ou 135.

Les évêques et les curés seraient nommés dorénavant par les mêmes électeurs que les députés, que les juges et les administrateurs de ces départements, c'est-à-dire par des électeurs au second degré.

Les élections d'ailleurs n'étaient qu'une simple présentation. Les électeurs, qui héritaient du droit de patronage exercé par le roi et par les seigneurs, ne pouvaient choisir que des ecclésiastiques déjà ordonnés par l'Eglise, en fonctions depuis un temps plus ou moins long, suivant l'importance de l'emploi. L'Eglise restait en définitive maîtresse de son recrutement. Le nouvel élu devait être examiné sur sa doctrine et sur ses mœurs avant de recevoir l'institution canonique, qu'on ne refusait que pour des raisons motivées. Il était possible en cas de refus de recourir à la procédure de l'appel comme d'abus et les premiers évêques constitutionnels ne s'en firent pas faute.

De même que les magistrats civils voyaient leur pouvoir limité, contrôlé par des assemblées qui siégeaient à côté d'eux, de même les évêques étaient munis d'un conseil de vicaires épiscopaux qui remplaçait l'ancien chapitre capitulaire. Ce conseil était présidé par l'évêque, mais celui-ci était tenu de suivre son avis dans tous les cas importants. Les aristocrates avaient fait



valoir que des protestants, des Juifs, des incrédules, pouvaient se glisser parmi le corps électoral chargé de choisir les évêques et les curés. Cette objection n'embarrassa pas les Constituants qui l'écartèrent de la façon suivante.

1<sup>o</sup> Auparavant, les incrédules, les protestants, en vertu de leur droit de patronage, choisissaient aussi les curés et les prieurs.

2<sup>o</sup> L'élection n'aurait lieu que dans l'église après la messe du Saint-Esprit, par conséquent tous les assistants feraient acte de catholicisme et on n'avait pas le droit de scruter leur intérêt.

Cette simple analyse laisse voir toute la pensée des Constituants. Ils avaient voulu, par les dispositions essentielles de la Constitution civile du clergé, mettre entre l'organisation religieuse et l'organisation politique une harmonie réelle et intime.

Respectueux du dogme, ils n'avaient touché, croyaient-ils, qu'à la discipline qui est une institution humaine, dont le maintien ou la réforme n'intéresse pas la foi.

Si l'Assemblée ne s'était proposé, comme on l'en accuse, que de miner sourdement le catholicisme, elle eût accueilli les amendements de l'extrême gauche, qui visaient en effet à ce but. Mais elle rejeta tous ces amendements révolutionnaires, presque sans examen, Robespierre avait critiqué le projet du Comité comme trop timide, pas assez philosophique. Il proposa de supprimer les archevêques et les cardinaux et de permettre aux électeurs de choisir librement les évêques et les curés parmi tous les catholiques sans distinction, même parmi les laïques. Il voulut même permettre aux prêtres et aux évêques de se marier si le cœur leur en disait. L'Assemblée ne voulut même pas entendre le développement de sa proposition sur le mariage ; il ne put pas la formuler complètement. (*Moniteur*, séance du 31 mai 1790.)

Un autre, Rœderer, aurait voulu réduire de moitié le nombre des futurs sièges épiscopaux, en réunissant deux départements en un même diocèse (ce que fit le Concordat de Bonaparte). Il fut aussi mal accueilli que Robespierre. La Constitution civile du Clergé fut jugée une œuvre timide par la partie avancée du bas clergé.

Quand Robespierre demandait le mariage des prêtres, il ne faisait qu'obéir aux sollicitations répétées du prêtre Lefetz, son compatriote d'Arras.

Il y avait dans le clergé tout un groupe qui réclamait l'emploi du français dans la liturgie au lieu du latin (voir la brochure *Culte public en langue française*, par Carré, curé de Sainte-

Pallaye). Le cahier de Paris *extra muros* avait demandé l'emploi de la langue vulgaire dans les offices. Le vœu de ces réformateurs ne fut même pas porté à la tribune.

Les Constituants voulaient rendre leur œuvre acceptable par tout le clergé. Voilà pourquoi ils écartèrent les motions exagérées pour se maintenir dans une stricte orthodoxie.

On peut affirmer que s'ils n'y ont pas réussi, ce fut contre leur attente. La condamnation de la Constitution civile du clergé par le Pape les a surpris, indignés, comme une chose inattendue, inspirée par des motifs plus politiques que religieux. (Voir la Correspondance du Nonce et Mathiez, *Rome et le clergé français sous la Constituante*.)

Dans ces premiers mois de 1790, la confiance des révolutionnaires dans le clergé est si grande qu'ils crurent possible et même indispensable d'employer les curés à former l'esprit public. Pour apaiser la révolte des paysans, qui refusaient de payer les droits féodaux supprimés seulement en principe par les décrets du 4 août, les Constituants ne trouvèrent rien de mieux que de recourir aux bons offices des curés de campagnes, que Voltaire et Rousseau avaient déjà loués autrefois. Les décrets des 23 et 26 février 1790, confirmés et précisés le 2 juin suivant, faisaient une obligation pour les prêtres et les desservants des paroisses de lire publiquement au prône tous les actes émanés de l'Assemblée. Après la messe, le curé montait donc en chaire et prenait les documents législatifs, les lisait et les commentait.

Les prêtres patriotes accueillirent leurs nouvelles obligations avec joie. Les curés n'avaient-ils pas été jusque-là les meilleurs ouvriers de la Révolution ! Sans eux, la Révolution aurait-elle même été possible ? Dans ce temps d'universelle ignorance, n'étaient-ils pas bien souvent, surtout dans les petites paroisses, les seules personnes en état de lire et d'interpréter convenablement les documents législatifs ? Puisqu'ils avaient prêté jusque-là leur aide précieuse à la *Régénération*, pourquoi ne pas mettre officiellement leurs bonnes volontés à contribution ? Ils seraient à la fois les ministres de l'ancien et du nouvel Evangile. Ils apprendraient à leurs fidèles à révéler la Loi comme ils révéraient l'Écriture, ils seraient en même temps les agents du bonheur terrestre et du bonheur céleste. Quel beau rêve ! La plupart des Constituants n'avaient pas sur les rapports de l'Église et de l'État d'autre conception que celle d'un curé du Bugey, par exemple, qui parle de la « souveraineté populaire équivalente à la souveraineté royale d'autrefois ». Employer les curés à expliquer et consolider l'ordre nouveau ; envelopper les lois nouvelles et la

Constitution nouvelle d'une vénération quasi religieuse : telle fut leur pensée intime et tel fut leur espoir.

L'œuvre des Constituants allait toutefois plus loin que leur propre dessein.

1<sup>o</sup> La nationalisation des biens d'Eglise a enlevé à l'Eglise l'indépendance qu'elle tirait auparavant de ses richesses ; elle l'a placée sous la dépendance de l'Etat qui la salarie, si elle était l'Eglise officielle ; dans la dépendance du public qui la fait vivre, si elle était l'Eglise réfractaire.

2<sup>o</sup> La vente des mobiliers des Eglises supprimées et des couvents, vente des vases sacrés, cloches, chaires à prêcher, etc... déshabituait peu à peu le peuple du respect du sanctuaire et fut pour quelque chose dans le changement des esprits, qui va se faire jour. Ce fut comme une première leçon de choses.

3<sup>o</sup> La fermeture des couvents, l'exode des moines rendus à la liberté, ont rempli le même but. L'état clérical n'apparaît plus comme autrefois, un état définitif, indélébile, sacré, ne disparaissant qu'avec la vie, plaçant ceux qui en étaient revêtus en dehors de la société.

4<sup>o</sup> La nomination des prêtres au suffrage populaire a rapproché encore les distances entre le monde clérical et le monde laïque. « Il sera plus facile au peuple ayant traversé la Constitution civile, de regarder en face l'autel où, par lui, le prêtre est monté. Première accommodation laïque de la religion », dit Jaurès. « Je suis convaincu, ajoute Jaurès, que cette Constitution civile, si dédaignée par quelques esprits hautains, est pour beaucoup dans la liberté intellectuelle du peuple d'aujourd'hui à l'égard des choses religieuses... Elle a habitué le peuple aux audaces de la pensée libre. »

5<sup>o</sup> C'est moins encore par sa vertu propre que par son propre échec, que la Constitution civile du Clergé va préparer la voie à des solutions de plus en plus laïques, philosophiques, antichrétiennes.

Sur le moment, les Constituants croyaient que leur Réforme serait acceptée par l'Eglise de France et par le Pape. Comment leur espoir fut-il déçu ? Comment le pape fut-il amené à condamner leur œuvre ?

(A suivre.)

---

# La Tragédie française au XVI<sup>e</sup> siècle <sup>(1)</sup>

par M. Raymond LEBÈGUE,

Professeur à la Faculté des Lettres de Rennes.

---

II

**Robert Garnier.**

v

*Hippolyte.*

Quand Robert Garnier a écrit *Porcie* et *Cornélie*, il a fait de nombreux emprunts au théâtre de Sénèque ; mais les sujets de ces deux pièces n'avaient été traités par aucun dramaturge ancien ou moderne. Il fut donc obligé de construire une action dramatique. Comme nous l'avons vu, le résultat de ce travail révèle son inexpérience : ces drames sont éloquents, mais l'action y est languissante et le plan ne vaut rien. Quant à sa troisième tragédie romaine, elle ne marque pas, sous ce rapport, un progrès sensible.

Il y a entre ces œuvres et *Hippolyte*, la *Troade*, *Antigone* une différence essentielle : les trois pièces que nous venons de nommer sont des adaptations de tragédies anciennes. Pour elles se posent les problèmes suivants : quand Garnier adapte une pièce ancienne, se montre-t-il meilleur dramaturge que dans ses tragédies tirées de l'histoire romaine ? Comment imite-t-il les Anciens ?

De tous les Français qui ont mis à la scène la triste histoire d'Hippolyte (2), Garnier est le premier en date. Son *Hippolyte* compte environ 2.400 vers, alors que chacune de ses pièces à sujet romain ne dépasse guère 2.000 vers. Comme l'*Hippolyte*

(1) Voir le n° 9, du 15 avril 1931, de la *Revue des Cours et Conférences*.

(2) Cf. Patin, *Études sur les tragiques grecs : Euripide*, 1858, tome I, p. 106 sq.

de Sénèque comprend seulement 1279 vers, on incline à penser que l'auteur français a fondu ensemble la pièce latine et celle d'Euripide. Or, la réalité est tout autre : il n'a presque rien emprunté à l'*Hippolyte* grec (1), il a traduit ou paraphrasé la plus grande partie de la tragédie latine, et il a complété par des inventions de son cru et par des emprunts à l'*Agamemnon*, la *Médée* et l'*Hercule sur l'Œta* du même Sénèque. Voilà une bonne occasion de nous rappeler cette vérité générale : en France, au XVI<sup>e</sup> siècle, les auteurs de tragédies régulières ont imité Sénèque de préférence aux dramaturges grecs (2).

Pour juger équitablement l'*Hippolyte* de Garnier, il faut oublier *Phèdre*, ce chef-d'œuvre dans lequel Racine a fait passer le meilleur des deux tragédies anciennes. Nous avouons que la plupart des défauts de l'auteur latin se retrouvent dans la pièce du XVI<sup>e</sup> siècle ; mais, quand on la compare aux tragédies romaines de Garnier et aux pièces de ses contemporains, on doit reconnaître que l'imitation d'une des meilleures œuvres de Sénèque lui a porté bonheur. Voici les principales beautés qu'il a empruntées à son modèle.

Dans sa pièce le personnage le plus important est une femme amoureuse ; c'est la passion de l'amour qui fait toute l'action du drame et qui cause la catastrophe ; les paroles, les gestes, la physionomie de l'héroïne nous font connaître la force irrésistible de cette passion et les tourments que cause un amour coupable et qui n'est pas partagé. Or, voyez les autres tragédies de Garnier et celles de ses contemporains : l'amour est absent ou n'a qu'une faible influence sur l'action. Sans doute, à la fin du siècle, Billard et Montchrestien ont souvent représenté des héros amoureux, mais ils ont prêté à ces galants un langage ridiculement apprêté, qui ne convient pas à la tragédie et qui ne nous émeut point.

Dans *Hippolyte*, les principaux personnages se rencontrent, et leurs conversations ont une influence capitale sur l'action : au milieu de la pièce, la déclaration de Phèdre à son beau-fils est la plus belle et la plus hardie des « scènes à faire » ; après le retour inattendu de Thésée, son entretien avec sa femme a pour résultat la mort d'Hippolyte ; au 5<sup>e</sup> acte, Phèdre avoue sa faute à Thésée. A qui Garnier doit-il ces trois scènes ? A Sénèque. Au

(1) Les vers 1995-1998 sont peut-être les seuls qui soient imités de cette pièce.

(2) Buchanan, dont le *Jephthes* est partiellement calqué sur *Iphigénie à Aulis* n'est pas un Français ; l'*Abraham sacrifiant* de Bèze, où l'on sent l'influence des Grecs, et non celle de Sénèque, n'est pas une tragédie régulière.

second acte, la longue discussion entre Phèdre et la nourrice n'est pas un inutile exercice de dialectique : à la fin, comme dans la tragédie latine, la confidente émue par la douleur de sa maîtresse cesse de la blâmer et même elle l'encourage à déclarer son amour à Hippolyte.

Enfin, c'est la pièce de Sénèque qui a fourni d'émouvants effets scéniques : au 3<sup>e</sup> acte, l'évanouissement de Phèdre, son attitude suppliante aux genoux d'Hippolyte, l'indignation de celui-ci qui tire son épée et, après avoir hésité, la jette, le désespoir de Phèdre qui se frappe la poitrine, tandis que la nourrice appelle au secours, à l'acte suivant les cris et les pleurs de la reine mêlés à ceux des suivantes, son apparition avec l'épée d'Hippolyte, et au dernier acte ses adieux au cadavre de son beau-fils et son suicide.

L'imitation des dramaturges anciens par Robert Garnier n'a pas encore été l'objet d'une étude précise et méthodique. Du reste, les travaux de ce genre présentent de sérieuses difficultés, car parfois on ne sait pas d'une façon sûre à quel motif l'imitateur a obéi. Mais, malgré cette incertitude, un examen comparatif des tragédies de Garnier et de leurs modèles serait très utile, car il nous ferait mieux connaître la conception que l'on avait de la tragédie, en France, vers 1570. Les limites que nous avons assignées à notre cours, ne nous permettent pas de pousser à fond cette étude ; mais pour *Hippolyte*, comme pour la *Troade* et *Antigone*, nous signalerons les faits principaux.

Dans la disposition des actes et des scènes Garnier s'est quelquefois écarté de son modèle. Au premier acte Sénèque montrait successivement Hippolyte et Phèdre, et l'action commençait aussitôt. L'auteur français a préféré consacrer un acte à la victime et un autre au futur meurtrier ; dans le premier acte il a longuement exposé par la bouche d'une Ombre les faits passés(1), présents et futurs et ce récit est suivi de lamentations et de récits lugubres. Exposition copieuse, accumulation de paroles pathétiques, présentation des deux antagonistes en deux actes ; c'est ainsi que débutent beaucoup de tragédies du xvi<sup>e</sup> siècle (2). Cette entrée en matière nous paraît languissante. Par contre, la fin de la pièce est plus rapide que dans la tragédie de Sénèque ; en effet, comme les emprunts faits à son modèle étaient décalés d'un acte, Garnier a réuni dans le 5<sup>e</sup> acte toutes les scènes émou-

(1) Il remonte plus haut que la mort du Minotaure !

(2) Par exception, le 1<sup>er</sup> acte de *Saül le furieux* de Jean de La Taille nous plonge en pleine action.

vantes qui remplissaient les deux derniers actes de son modèle : le récit de la mort d'Hippolyte, le suicide de Phèdre, les lamentations de Thésée.

Dans les chants qui sont placés entre les actes, le chœur d'Athéniens ne mentionne jamais le départ des personnages ou l'arrivée de ceux qui prendront la parole au début de l'acte suivant. Il en était autrement dans l'*Hippolyte* de Sénèque ; en effet, chez les Anciens la tragédie était jouée sans interruption, et les chants du chœur servaient de liaison entre les actes (1). Cette continuité ne se retrouve pas dans les tragédies du xvi<sup>e</sup> siècle (2) : les morceaux lyriques placés à la fin des actes ne présentent aucune liaison avec les actes suivants, et ils sont rarement liés à la scène qui les précède ; en somme, ce sont des intermèdes écrits en vers lyriques et qui se rapportent peu ou prou à la situation et à la conduite des personnages.

D'autre part, alors que dans toutes les tragédies de Garnier, sauf *Marc Anloine*, le chœur converse parfois avec les personnages, ici, jamais le chœur des chasseurs et le chœur d'Athéniens ne leur parlent, et aucun personnage ne fait allusion à la présence des choristes ; leur rôle semble consister uniquement à réciter des strophes entre les actes. Au contraire, dans la pièce latine, le chœur interroge une fois la nourrice, et il assiste à une grande partie de l'action. Pourquoi Garnier a-t-il renoncé à sa pratique habituelle, et pourquoi n'a-t-il pas suivi son modèle ? Est-ce à cause de la vraisemblance ? En effet, il n'est guère vraisemblable qu'un chœur assiste à l'entretien confidentiel de Phèdre et de sa nourrice (3), et qu'il n'intervienne pas auprès de Thésée en faveur de son fils calomnié. Mais c'est peut-être faire trop d'honneur à notre poète que de le croire, à cette époque, si soucieux de vraisemblance.

Enfin, signalons au sujet du chœur une plaisante étourderie de Garnier ; à la fin de la pièce il oublie que, depuis le second acte, son chœur, comme celui de l'*Hippolyte* latin, se compose d'Athéniens : les strophes qu'il place au milieu du cinquième acte sont mises dans la bouche de femmes qui se frappent la poitrine !

L'inexpérience de l'auteur apparaît dans la juxtaposition de certaines scènes. Comme Rigal l'a remarqué (4), quand il en

(1) Dans *Athalie*, Racine a repris cet usage (cf. sa Préface).

(2) On peut citer comme exception le théâtre de Buchanan.

(3) Cf. la première scène du 2<sup>e</sup> acte de l'*Hippolyte* latin.

(4) De *Jodette* à Molière, p. 76-77.

invente, il ne songe pas à les lier aux scènes voisines et à signaler l'entrée et la sortie des personnages. On constatera ces défauts au 1<sup>er</sup> acte dans le monologue de Phèdre et au 4<sup>e</sup> acte dans celui de la nourrice.

Par contre, ses indications scéniques révèlent une idée personnelle. Il a en vue un décor moins compliqué que celui du théâtre antique. Comme Euripide, Sénèque faisait ouvrir les portes du palais de Thésée, et par deux fois l'action se transportait à l'intérieur ; or il semble que pour son imitateur toute l'action se passe devant le palais (1) ; en effet, il n'a pas traduit les vers 384-385 :

Sed en patescunt regiae fastigia.  
Reclinis ipsa sedis auratae toro...,

et il a traduit par le simple mot *Entrons* (2) le vers 863 :

Reserate clusos regii postes laris.

L'examen du texte nous apprend que Garnier a recouru à l'amplification pour allonger sa pièce, qu'il a évité la couleur locale, qu'il a multiplié les spectacles, les gestes et les paroles pathétiques, et qu'il a voulu se conformer aux bienséances et développer l'enseignement moral.

L'amplification, ce procédé de rhétorique si facile et si fastidieux, a été souvent pratiquée, au xvi<sup>e</sup> siècle, par les auteurs de tragédies françaises. On en trouvera les exemples les plus frappants dans la *Didon* de Jodelle et dans *Hippolyte* ; ainsi Garnier qualifie la Crète de mère des dieux, demeure de Saturne, île aux cent villes (3), etc... ; la comparaison de la passion avec le feu de l'Etna sert de prétexte à un portrait des Cyclopes (4), et la description de l'Amour passe de neuf à vingt vers (5), etc., etc.

Notre auteur n'a pas renoncé aux comparaisons homériques, et dans ses chœurs il n'évite pas les hors-d'œuvre, témoin l'admirable description de chasse qui termine son 1<sup>er</sup> acte ; mais il débarrasse les dialogues des digressions trop longues : son Hippolyte s'abstient de raconter en détail la vie des hommes pendant

(1) Cf. le vers 1152 qui est plus précis que le texte correspondant de Sénèque.

(2) Nous avons constaté cette imprécision voulue dans certaines indications scéniques de l'*Antigone* de Garnier (cf. *Revue du XVI<sup>e</sup> siècle*, 1924 p. 245).

(3) Vers 381-388.

(4) Vers 455-458.

(5) Vers 773 sq. Cf. les exemples donnés par Faguet, *op. cit.*, p. 288.



l'âge d'or et l'âge de fer (1). Il supprime en outre toutes les particularités de la vie des anciens qui n'étaient pas connues du public et qui n'étaient pas nécessaires à l'action : il biffe la description du culte de Cybèle (2), celle du costume de Phèdre (3), et celle des sacrifices de cent bœufs (4), et sa Phèdre n'offre pas ses cheveux aux Mânes d'Hippolyte (5). Ce dédain de la couleur locale (6) fait déjà penser au classicisme du xvii<sup>e</sup> siècle.

Robert Garnier a conservé le spectacle macabre que Sénèque avait imaginé : il place sous les yeux de Thésée et de Phèdre le corps d'Hippolyte, dont la vue déterminera la reine à avouer son forfait et à se suicider. Et il invente un geste bien émouvant : Phèdre se penche sur sa victime et baise ses lèvres décolorées (7). Dans le 1<sup>er</sup> acte, qui ne doit presque rien à l'*Hippolyte* latin, il a employé tous les procédés par lesquels, dès le début de l'action, les dramaturges anciens inspiraient aux spectateurs la crainte et la pitié : aux terribles prédictions proférées par une Ombre succède le récit d'un songe affreux, de présages sinistres et des inquiétants prodiges qui ont accompagné un sacrifice. Au 3<sup>e</sup> acte, il a placé dans la bouche de la reine un monologue rempli d'exclamations et de plaintes amoureuses ; il a beaucoup allongé les imprécations de Thésée contre son fils, et, au dénouement, les lamentations de Phèdre et celles de son mari : ces additions retardent l'action, mais elles sont bien conformes à la conception que l'on avait de la tragédie. Enfin, notre auteur a eu l'heureuse idée d'attribuer à la reine coupable l'hallucination que Déjanire éprouve au 3<sup>e</sup> acte d'*Hercule sur l'Œta* : comme l'homicide épouse d'Hercule, Phèdre croit apercevoir l'Enfer et les Furies.

Déjà Garnier a le souci des bienséances. Sans doute, il ne le pousse pas aussi loin que les auteurs tragiques du xvii<sup>e</sup> siècle :

(1) Cf. les vers 525-558 de l'*Hippolyte* latin.

(2) Vers 103-109 de Sénèque.

(3) Vers 387-397 de Sénèque.

(4) Vers 498-500 de Sénèque.

(5) Cf. vers 1180-1181 de Sénèque. Mais, dans *la Troade* (vers 1132), Andromaque donne une mèche de cheveux à son fils au moment de leur séparation.

(6) On le constate aussi dans les drames de Buchanan et de Jean de La Taille (Cf. Lebègue, *La tragédie religieuse*, p. 217 et 423).

(7) Si Garnier recherche les spectacles pathétiques, il évite de nous faire voir l'horrible ou ce qui est plus risible qu'émouvant. Son Hippolyte s'abstient de relouer Phèdre agenouillée en l'empoignant par les cheveux ; et, comme tous les dramaturges français qui ont traité le même sujet, notre auteur a laissé à son modèle une scène dont le réalisme répugnant fait penser au 5<sup>e</sup> acte de *Thyeste* et à nos derniers mystères : le corps d'Hippolyte était déchiré par les arbres et les pierres, on en rapportait les morceaux, et Thésée les remettait tant bien que mal en place ! Dans sa pièce le cadavre, qui est apporté sur des gaules, est entier.

au 3<sup>e</sup> acte, son Hippolyte parle en termes grossiers des amours de Pasiphaé, et au vers 712 la nourrice s'exprime d'une façon très libre. Mais Phèdre s'abstient de commenter les égarements maternels (1), et l'auteur n'a pas traduit la cynique question que la nourrice adressait au jeune homme : *cur loro viduo jaces ?* Tandis que l'Hippolyte de Sénèque prend dans ses bras Phèdre évanouie (2), celui de Garnier se contente de rester en sa présence (3), mais je ne puis affirmer si ce changement est dû au respect des bienséances ou au souci de la vraisemblance (4).

Les intentions morales de l'auteur français se manifestent dans de copieuses additions : le chœur du 4<sup>e</sup> acte sur les promesses imprudentes et sur la colère, les objections qu'au second acte la nourrice fait à sa maîtresse (5), et les remords qu'elle exprime avant de se suicider (6). En outre, l'attitude de Phèdre devant son beau-fils est moins impudique que dans la tragédie latine : les encouragements qu'elle s'adressait à elle-même (7) ont été placés dans la bouche de la nourrice, et Garnier en a atténué le cynisme ; avant de déclarer son amour, elle éprouve une honte qui la paralyse (8). A la fin de la pièce, au lieu de rejeter la responsabilité de son crime sur le « barbare » Thésée, elle exprime avec véhémence son remords et elle pressent déjà le châtement qui lui sera infligé dans les Enfers.

De ces indications sommaires il ressort que Robert Garnier n'a pas été un servile traducteur et qu'en imitant Sénèque il a manifesté son goût pour le pathétique et pour la morale. Les amplifications et les lamentations qu'il a ajoutées et auxquelles ses contemporains prenaient plaisir, nous ennuiant et nous fatiguent. Mais nous devons lui savoir gré de quelques changements heureux et reconnaître que sa traduction rivalise parfois pour la fermeté et la vigueur du style avec l'original.

(1) Cf. les vers 113-119 de Sénèque, qui sont bien déplaisants.

(2) Cf. vers 588.

(3) Cf. vers 1306.

(4) Si Hippolyte était tout proche de Phèdre il entendrait sa nourrice l'inviter à déclarer son amour ; or il ne faut pas que ces paroles arrivent à son oreille.

(5) Voir aux vers 501-518 et 590-644 les développements sur l'amour conjugal et l'amour défendu par les dieux, l'éloge de la bonté divine, etc.

(6) Dans les pièces d'Euripide et de Sénèque la nourrice disparaît avant ou après le retour de Thésée, et l'on ignore si elle prend conscience de sa faute et si elle en est châtiée.

(7) *Serus est nobis pudor. Amavimus nefanda*, etc.

(8) Comparez aux vers 1389-1394 les trois mots *libet loqui pigetque*.

## VI

*Les tragédies complexes.*

Dans la *Troade* et dans *Antigone* qui furent publiées six et sept ans après *Hippolyte*, Robert Garnier a employé un procédé tout nouveau : il ne se contente plus de grouper au dénouement deux morts violentes, par exemple celles d'Antoine et de Cléopâtre, d'Hippolyte et de sa belle-mère, de Porcie et de sa nourrice ; fouillant l'histoire légendaire de la Grèce, il choisit ses personnages dans les familles sur lesquelles tous les malheurs se sont abattus. Deux d'entre elles lui offraient une grande quantité d'événements illustres, lugubres et presque simultanés (1) : celle de Priam et celle d'Œdipe ; de leur histoire il tira ses deux tragédies. Dans la première il fit entrer le départ de Cassandre pour l'esclavage, l'exécution d'Ashtyanax et de Polyxène, la mort de Polydore et la vengeance exercée par Hécube sur Polymestor et ses deux enfants ; l'autre contient l'exil volontaire de l'incestueux Œdipe, la lutte fratricide d'Étéocle et de Polynice, les suicides de Jocaste, d'Hémon et de sa mère Eurydice : ici six morts violentes, et là cinq !

Ces pièces sont très étendues : la première compte 2666 vers et la seconde 2741 ; dans le théâtre tragique du xvi<sup>e</sup> siècle seule, je crois, l'extravagante *Esther* de Pierre Matthieu dépasse ces chiffres. Mais les épisodes lugubres sont si nombreux que la place accordée à chaque victime est exigüe : dans *la Troade*, Cassandre, Ashtyanax, Polyxène et Polymestor ne paraissent chacun que pendant un acte ; dans *Antigone* Œdipe n'est plus vu après le 1<sup>er</sup> acte, Étéocle et Polynice après le second, Jocaste après le troisième, et nous ne faisons la connaissance de Créon qu'au quatrième acte, et celle d'Eurydice qu'au dernier !

Selon son habitude Garnier a inventé peu de scènes, il s'est inspiré des auteurs anciens. Mais le problème de l'imitation se posait pour lui d'une façon nouvelle. D'abord, à moins de faire une tragédie monstrueusement longue, il lui fallait sacrifier une partie des drames qu'il adaptait. Et surtout il devait recourir à la tragédie grecque, car Sénèque n'avait mis à la scène ni Cassandre, Polydore et Polymestor, ni Créon, Hémon et Eurydice.

(1) L'histoire des Atrides est riche en crimes éclatants ; mais ils sont échelonnés sur un trop grand nombre d'années pour entrer dans une seule tragédie.

Il compléta donc les *Troades* de Sénèque avec l'*Hécube* et les *Troyennes* d'Euripide, les *Phéniciennes* de Sénèque et la *Thébaïde* de Stace avec l'*Antigone* de Sophocle (1).

Comme les auteurs de nos tragédies classiques du xvi<sup>e</sup> siècle, Garnier goûte la rhétorique et le pathétique violent de Sénèque beaucoup plus que la finesse et la beauté simple et touchante du théâtre grec. Aussi celui-ci n'est-il pour lui, comme pour La Pérouse et Jean de La Taille (2), qu'un appoint. Quand le même sujet est traité par Sénèque et par un dramaturge grec (3), presque aucun emprunt n'est fait à celui-ci ; nous regrettons la préférence donnée au poète latin, car l'*Hécube* d'Euripide déclame moins et est plus naturelle que la sienne, au début des *Troyennes* et les lamentations des captives sont plus spontanées que celles qu'on lit dans les *Troades*, etc...

Robert Garnier eût pu copier dans les *Phéniciennes* d'Euripide le récit du duel d'Étéocle et de Polynice : il a préféré résumer celui qui figure dans la *Thébaïde* ; et, comme Stace avait décrit le suicide de Jocaste et le chagrin d'Ismène penchée sur le cadavre, notre auteur lui a pris aussi cet épisode en remplaçant Ismène par sa sœur. Les plaintes que prononce l'Antigone française ne ressemblent nullement à celles qu'on lit à la fin de la pièce d'Euripide : l'Antigone grecque s'y révèle une jeune fille pudique et désolée, tandis que l'autre est une héroïne du répertoire de Sénèque, qui fait des antithèses et qui veut suivre sa mère dans la mort. Bref, Garnier n'a fait aucun emprunt aux *Phéniciennes* d'Euripide (4), et il est possible qu'il ne se soit pas donné la peine de les lire.

Enfin, il n'était pas facile de comprendre les chœurs des tragédies grecques (5), et nous n'étions pas accoutumés à leur style lyrique (6) ; aussi Garnier n'a-t-il imité qu'un chœur d'*Hécube*, un des *Troyennes* et un d'*Antigone* ; si l'un des chœurs de son *Antigone* a pour sujet la toute-puissance de l'amour, ne croyez pas qu'il y traduise la célèbre apostrophe à l'invincible

(1) On pourrait rechercher s'il a lu ces pièces grecques dans le texte ou dans une traduction en latin ou en français.

(2) Cf. Lebègue, *La tragédie religieuse*, p. 466.

(3) Par exemple, la mort d'Astyanax, celle de Polyxène, l'entrevue de Jocaste et de ses deux fils.

(4) Je m'étais trompé sur ce point dans l'article déjà cité de la *Revue du XVI<sup>e</sup> siècle*.

(5) Cf. les aveux d'Erasmus et de Buchanan (Lebègue, *La tragédie religieuse* p. 204).

(6) Augé-Chiquet a montré comment Antoine de Balf avait « ramené au diapason de la lyrique française » les strophes de l'*Antigone* de Sophocle (Balf, 1909, p. 180).

Eros : non, il imite un chœur de l'*Hippolyte* de Sénèque qui lui avait déjà servi pour le second acte de son *Hippolyte*.

Ce travail de « contamination » a eu quelques bons résultats. Garnier a mis sur la scène française des personnages nouveaux, il nous a montré des situations émouvantes. Sans doute l'amour maternel n'inspire à Hécube que des lamentations qui sont un peu monotones et une vengeance horrible ; mais la situation de Jocaste entre deux fils qu'elle aime et qui se haïssent à mort, est à la fois originale et tragique. La scène où Andromaque défend contre Ulysse la vie de son fils et que Garnier, après l'auteur des *Gabéoniles*, a copiée dans le théâtre de Sénèque, est une des plus belles inventions du dramaturge latin. Notre théâtre tragique était pauvre en jeunes filles : on avait traduit en français la pièce que Buchanan avait écrite sur la fille de Jephthé, dans une tragédie qui n'avait pas eu de retentissement ; Des Masures avait dessiné le caractère d'une ingénue amoureuse, et c'était tout ; Garnier l'enrichit de deux héroïnes aussi admirables qu'émouvantes : Polyxène et Antigone. Euripide et Sophocle n'ont peut-être rien écrit de plus beau que l'adieu de Polyxène à sa mère et la réponse d'Antigone à Créon ; Garnier a traduit l'un et l'autre.

Mais les inconvénients balancent les avantages. Dans *Hippolyte* une action se développait, et aboutissait, au cinquième acte, à une double catastrophe ; chacune des nos deux tragédies est une juxtaposition de scènes pathétiques et de récits de morts violentes : on pourrait les qualifier de pièces à tiroirs. *La Troade* possède, dans une certaine mesure, l'unité d'action et l'unité de héros : tous les événements malheureux résultent de la prise de Troie, et le rôle principal est tenu, sauf au 2<sup>e</sup> acte, par Hécube, qui partage les douleurs de toutes les autres Troyennes (1). L'idée centrale de l'autre pièce est indiquée par le sous-titre : l'auteur propose à notre admiration la « piété » filiale et fraternelle qu'Antigone témoigne successivement à son père, à sa mère et à Polynice ; mais son rôle ne devient important qu'à la fin du 3<sup>e</sup> acte (2) ; d'autre part, comme l'unité de héros, l'unité d'action fait défaut : nous assistons à une série d'actes qui s'enchaînent les uns aux autres. Enfin, l'unité d'intérêt manque aux

(1) Cf. Sénèque, *Troades*, v, 1062 et Garnier, *Troade*, v, 1819.

(2) Faguet regrette que l'auteur français n'ait pas choisi Œdipe comme personnage central et que ce coupable n'assiste pas à la ruine totale de sa famille. L'idée est belle, mais n'est pas conforme à la tradition historique, et les dramaturges du xvi<sup>e</sup> siècle n'osaient pas s'écarter de l'histoire ou de la légende.

deux tragédies : il y a trop de personnages sympathiques et malheureux, et ils se font tort les uns aux autres ; nous nous apitoyons successivement sur Œdipe, Jocaste, Polynice, Antigone, Hémon, Eurydice ; Polyxène nous fait oublier Cassandre, et Polydore Astyanax ; le malheur d'Eurydice ressemble trop à celui de Jocaste. Garnier finit par voir les défauts de cette conception ; en effet, pour sa dernière tragédie il revint à l'usage de ses émulx : on ne trouve dans les *Juives* qu'un événement malheureux.

Nous allons examiner en détail chacune des deux tragédies.

#### A) LA TROADE.

Dans la dédicace de sa tragédie Robert Garnier établit un rapprochement entre les malheurs des Français et ceux de leurs « ancêtres troyens » ; mais la guerre de Troie n'était pas une guerre civile, et je ne trouve pas dans sa pièce d'allusions à la situation de la France. En développant le récit de la prise de Troie (1), il s'est peut-être souvenu des surprises nocturnes qui étaient fréquentes en son temps, mais je me garderai de l'affirmer.

Tous les faits contenus dans les trois tragédies anciennes ont été gardés, sauf ceux qui concernent Hélène. Dans la pièce de Sénèque elle venait réclamer Polyxène et s'exposait ainsi aux sarcasmes d'Andromaque, puis elle accompagnait la vierge troyenne au supplice ; dans les *Troyennes* d'Euripide, Ménélas la menaçait de mort, elle prononçait un plaidoyer, et Hécube un réquisitoire contre elle. Avec raison, Garnier a jugé que ce personnage nuisait à l'intérêt de la pièce et que ses aventures étaient hors du sujet, il l'a donc supprimé. Il n'admet les hors-d'œuvre que dans les chœurs, il a supprimé une anecdote relative à la jeunesse de Priam (2), et il a abrégé une trop minutieuse biographie d'Achille et une interminable énumération de villes grecques (3).

Garnier a fait un effort pour apporter de la variété dans tous ces événements lugubres, pour lier les scènes et pour justifier l'entrée et la sortie des personnages. Ainsi, à la différence de Sénèque, il a placé le départ d'Astyanax pour le supplice avant celui de Polyxène ; en effet, comme il avait mis à la fin du 1<sup>er</sup> acte le départ de Cassandre pour la captivité, l'apparition à

(1) A la fin du premier acte.

(2) Cf. Sénèque, *Troades*, vers 719-730.

(3) Comparez les vers 211-244 et 315-351 de Sénèque aux vers 1379-1388 et 1144-1164 de Garnier.

l'acte suivant d'une autre jeune fille malheureuse eût donné une impression de monotonie. Dans *Hécube* c'est Ulysse qui vient chercher Polyxène ; mais dans la pièce française, comme dans les *Troades*, il avait déjà réclaté Astyanax ; aussi Garnier s'est-il abstenu de lui confier deux fois le même rôle, il l'a remplacé par Pyrrhus.

Les chants choraux qui sont placés à l'intérieur des actes (1) ont parfois pour but d'empêcher que deux groupes de personnages, qui ne doivent pas se voir, ne se succèdent sur la scène : par exemple, au 3<sup>e</sup> acte, Hécube et les Troyennes rentrent dans leur tente, des strophes sont récitées par le chœur, puis on entend Pyrrhus et Agamemnon discuter du sort de Polyxène, que Pyrrhus fera ensuite sortir de la tente. Dans le passage correspondant de Sénèque le chant fait défaut, et il n'y a aucune liaison entre le récit que Talthybius fait aux Troyennes et la discussion des chefs grecs. Au 4<sup>e</sup> acte de *La Troade*, la sortie d'Andromaque et celle d'Hécube sont justifiées. Enfin, en lisant *Hécube*, on s'étonne que le roi thrace Polymestor paraisse si tôt sur la scène et reçoive son châtement si peu de temps après la découverte de son crime ; Garnier a imaginé qu'il était accouru à Troie pour obtenir une part du butin (2) ; aussi sa venue ne nous étonne pas.

Des indications scéniques il ressort que l'action se passe au second acte devant le tombeau d'Hector et aux autres actes devant la tente d'Hécube, tout près du port ; la tente et le tombeau sont voisins l'un de l'autre ; mais, si la pièce a été jouée, le tombeau était probablement caché par une toile ou enlevé pendant les actes I, III, IV et V. Au troisième acte, quoi qu'en dise Rigal, Pyrrhus discute avec Agamemnon non loin de la tente, où les captives sont rentrées.

Les usages peu connus et trop différents des nôtres ont été passés sous silence : le poète français a supprimé la mention des airs phrygiens et des flûtes lybiennes (3), des jeux troyens et des danses religieuses (4) ; son Hécube ne touche pas le menton de l'homme qu'elle supplie (5). De même il a omis les allusions obscures aux faits de la mythologie (6).

(1) Il n'y a qu'un chœur intercalaire dans *Cornélie*, *Hippolyte* et *Marc-Anloine* et que deux dans *Porcie* et *les Juives* ; mais les tragédies complexes en contiennent l'une trois et l'autre quatre.

(2) Vers 2291-2294.

(3) Cf. Euripide, *Troyennes*, vers 548.

(4) Cf. Sénèque, *Troades*, vers 778-783.

(5) Cf. *Hécube*, vers 286 et 384.

(6) Cf. Sénèque, *Troades*, vers 571.

Comme d'habitude, les additions et les changements les plus nombreux sont destinés à renforcer le pathétique. Andromaque est rendue plus touchante : avant l'arrivée d'Ulysse, elle offre sa vie aux dieux pour que son fils soit sauf (1), et les reproches mal-séants qu'elle adressait aux Mânes d'Hector (2) n'ont pas été reproduits. Polyxène montre une plus sublime résignation que dans *Hécube* : elle ne pousse aucun gémissement, elle ne regrette pas le mariage « qui lui était dû », elle s'apitoie sur le malheur de sa mère (3). Les Grecs perdent leur insensibilité : Ulysse verse des larmes en assistant à la mort d'Astyanax (4), et après avoir impitoyablement exigé le sacrifice de Polyxène, Pyrrhus est attendri un moment par les supplications d'Hécube (5).

Naturellement, Garnier a conservé tous les spectacles et les gestes pathétiques : l'évanouissement d'Hécube, les coups que les Troyennes se donnent en signe de douleur, les supplications d'Andromaque prosternée aux pieds d'Ulysse, ses derniers baisers à Astyanax, la démarche chancelante d'Hécube au début du 3<sup>e</sup> acte, le baiser de Polyxène à sa mère qui se cramponne à elle, au 4<sup>e</sup> acte la prostration d'Hécube étendue sur le sable, l'exhibition du cadavre de Polydore, et enfin l'apparition de Polymestor aveuglé et trébuchant. En outre, il imagine que les soldats de Pyrrhus arrachent Polyxène de la tente malgré les efforts d'Hécube.

Il a gardé les récits des songes d'Hécube et d'Andromaque et de l'apparition d'Achille ; à la fin de la pièce, il n'a pas reproduit la froide plaidoirie prononcée par l'Hécube d'Euripide devant Polymestor et Agamemnon, qui faisait office de juges. Les lamentations abondent dans les trois pièces antiques ; Garnier les a allongées, et il a renchéri sur l'emphase de Sénèque lui-même ! Dans l'expression de leur douleur son Andromaque et son Hécube abusent des « plaintes ampoulées » (6), des anaphores, des chiasmes et des exclamations (7). S'il évite de montrer des spectacles horribles, par contre ses personnages les décrivent

(1) Vers 722.

(2) Cf. Sénèque, *Troades*, vers 803-807.

(3) Vers 1712 et 1714.

(4) Vers 1918.

(5) Vers 1601-1602.

(6) Cf. Boileau, *Art poétique*, III, vers 136.

(7) Par exemple, dans les vers 66-69, 198, 257-260, 793-797, 1082-1085, 1849, 2163-2230.



avec complaisance : il a multiplié les détails macabres (1). Il imagine un spectacle hideux et le fait décrire à trois moments différents par Andromaque, Hécube et Polymestor (2). Il rend plus lugubre la prédiction par Cassandre du meurtre d'Agamemnon en intercalant dans une tirade des *Troyennes* d'Euripide les vers 892-896 de l'*Agamemnon* de Sénèque (3).

Dans les deux tragédies d'Euripide certains gestes et certaines paroles ont semblé à Garnier plus dignes de la farce que de la tragédie : apprenant qu'elle serait l'esclave d'Agamemnon, Cassandre exprimait une joie délirante en chantant et en dansant un hyménée ; plus tard, elle se disputait avec le héraut grec : « Tout pauvre que je suis, s'écriait-il, je ne voudrais pas partager la couche de cette folle ». Tout cela a été supprimé. De même, l'auteur français a jugé les occupations d'une esclave trop vulgaires pour être citées dans une tragédie : il n'a pas traduit les vers 495-501 des *Troyennes* (4), et il a substitué une expression générale — « servir captive misérable », — à ces détails précis : pétrir le pain, balayer la maison, manier la navette (5). Avant de se séparer de sa mère, la Polyxène d'Euripide s'écriait : « O seins qui m'avez tendrement nourrie », et dans les *Gabéonites* Jean de La Taille avait attribué au jeune Armon le même cri touchant :

Adieu le sein dont je fus allaité ;

mais cette évocation a paru trop familière à Robert Garnier, il l'a supprimée (6).

Dans *Hécube* la veuve de Priam exposait à Agamemnon son projet de vengeance à l'égard de Polymestor, et elle lui demandait son acquiescement, comme la récompense des caresses de son esclave Cassandre ; avec raison Garnier a supprimé cet immoral marchandage. Parmi les réflexions morales qu'il a ajoutées çà et là, on remarquera l'éloge de la guerre défensive (7) et l'affirmation que les dieux punissent tôt ou tard le méchant (8). Voici enfin un changement bien curieux : dans le chœur du 2<sup>e</sup> acte des *Troades* Sénèque tourne en dérision la croyance aux

(1) Cf. les vers 387-392, 568, 595-627, 956-958, 1096, 1933-1948, 2275.

(2) Vers 1005, 2287 et 2531.

(3) Cf. la *Troade*, vers 335-340.

(4) « Je serai obligée, dit Hécube, de garder les clefs ou de faire le pain. »

(5) *Hécube*, vers 362-364.

(6) Ce n'est pas le mot *sein* qui le choquait ; car il l'a employé, ainsi que *poitrine* et *estomac*, aux vers 167, 176, 190 et 559.

(7) Vers 407-412.

(8) Vers 2449-2454.

Enfers et nie l'immortalité de l'âme ; or Garnier était un catholique fervent, en même temps qu'un fidèle imitateur du dramaturge latin. Il sut concilier sa piété avec son admiration pour Sénèque : il conserva une bonne partie du chœur des *Troades*, mais il lui fit affirmer la survivance de l'âme qui, après la mort du corps, « au ciel remonte et séjourne avec les dieux » (1).

## B) ANTIGONE

La préface d'*Antigone* ne contient aucune réflexion sur les malheurs de la France, mais Robert Garnier n'a pas laissé échapper une si belle occasion d'inspirer à ses lecteurs l'horreur des guerres civiles (2). En effet, de quoi s'agit-il dans les actes II et III ? De la querelle d'Étéocle et de Polynice, que leur mère exhorte à se réconcilier ; or, après sept guerres de religion, quel Français patriote n'eût pas reconnu dans cette mère la France ? De plus, comme dans Sénèque, la Jocaste de Garnier exhorte Polynice à diriger ses armes contre les peuples d'Asie Mineure et lui promet pour cette entreprise le concours de son frère. Or en 1563 les Protestants et les Catholiques réconciliés avaient reconquis ensemble Le Havre, et, peu avant sa mort, Coligny projetait une grande expédition aux Pays-Bas à laquelle ils devaient prendre part. Garnier a été heureux de pouvoir répéter un conseil qu'il avait déjà donné dans *Porcie* (3). Peut-être a-t-il pensé à ses fonctions judiciaires en composant un éloge de la justice (4). Et surtout, à l'aide de ses souvenirs, il a développé le tableau des maux causés par la guerre et il en a chargé les couleurs : les paysans portent tout le poids de la guerre causée par des ambitions rivales, les chaumières servent de « corps de garde aux soudars étrangers », c'est-à-dire aux reîtres ; les « temples des Dieux, nos patrons », sont saccagés ; à la prise d'une ville les habitants périssent dans leurs maisons en flammes, ou bien leurs cadavres jonchent les rues, les jeunes filles sont violées « dans les bras des mères », les enfants servent au plaisir des vainqueurs (5). Ici Garnier dépasse Sénèque en réalisme, et il nous donne un premier crayon des *Tragiques*.

La composition de l'*Antigone* française ne révèle pas une grande

(1) *La Troade*, vers 1323-1376.

(2) Bernage se trompe, à mon avis, en croyant qu'en 1580 Garnier considérait Henri de Guise comme un factieux.

(3) Cf. *Revue des Cours et conférences*, 15 avril, p. 43.

(4) Vers 2086-2144.

(5) Vers 804-837, 900, 974-983.

originalité : comme Sophocle n'avait pas traité le même sujet que Sénèque, la tâche de leur imitateur était aisée ; il n'a eu qu'à ajuster à la fin des *Phéniciennes* un résumé du chant XI de la *Thébaïde*, et à terminer par une adaptation de l'*Antigone* grecque. Cependant trois modifications révèlent ses progrès dans l'art dramatique. A la fin du 1<sup>er</sup> acte, il a pris la peine de justifier le retour d'Antigone auprès de sa mère ; il fait dire par Œdipe à la jeune fille :

Or retourne à ta mère, et si tu peux l'incite  
D'apaiser de ses fils la querelle maudite.

Le 3<sup>e</sup> acte des *Phéniciennes* se terminait par quelques paroles du messenger ; à peine Jocaste avait-elle quitté la scène qu'il décrivait son arrivée au milieu de deux armées. Notre poète a jugé invraisemblable cette promptitude, car il a supprimé les vers relatifs à son arrivée et il a placé un chœur de 65 vers entre le départ de la reine et les adjurations qu'elle adresse aux soldats. Enfin, la scène des *Phéniciennes* dans laquelle Jocaste essaie d'empêcher le combat, présente une invraisemblance : Étéocle n'ouvre la bouche qu'après que sa mère et son frère ont débité plus de deux cents vers (1) ; c'est alors seulement qu'il échange quelques paroles avec Polynice. Garnier a supprimé le bref entretien des deux frères, et la seule raison qui puisse expliquer ce changement, c'est le départ d'Étéocle ; à mon avis, il s'en va quand il entend sa mère adresser à Polynice un affectueux discours (vers 734 sq.). Garnier a eu tort de ne pas signaler son départ, mais cette négligence est très fréquente dans nos tragédies du xvi<sup>e</sup> siècle. Ainsi donc, pour cet épisode, c'est à Sénèque, et non à son imitateur, que Bernage, Faguet et Rigal auraient dû adresser le reproche d'invraisemblance.

Comme je l'ai montré en 1924 dans la *Revue du XVI<sup>e</sup> siècle*, Garnier s'est efforcé de placer toute l'action dans un endroit situé en dehors de la ville ; le décor qu'il avait en vue, devait ressembler au décor champêtre du drame satyrique que Vitruve a décrit et qui a servi à nos pastorales du xvi<sup>e</sup> siècle. Voici comment je me représente la scène : d'un côté, l'autre entouré de buissons où se repose Œdipe, celui où sera enfermée Anti-

(1) Un silence aussi peu vraisemblable est celui qu'observe Polyxène au 4<sup>e</sup> acte des *Troades* du même Sénèque : pour que la règle des trois acteurs soit respectée, seules Hélène, Andromaque et Hécube parlent, et Polyxène se tait quand sa vie est en jeu !

gone (1), de l'autre l'endroit où Jocaste harangue les deux armées prêtes à combattre, au centre un espace neutre où se tiennent successivement Jocaste, Antigone, Hémon, Créon, Eurydice. Ces lieux sont arbitrairement rapprochés les uns des autres, mais cette convention scénique était admise au xvi<sup>e</sup> siècle : Jean de La Taille, par exemple, croit respecter la règle de l'unité de lieu en plaçant sur la scène à la fois la tente de Saül et « tout près » (!) la demeure de la sorcière d'Endor. Comme cela se faisait à l'hôtel de Bourgogne, on pouvait cacher par un rideau l'antre quand il était inutile de le voir, par exemple au 5<sup>e</sup> acte.

Deux particularités que j'avais négligées confirment l'opinion que j'ai soutenue en 1924 : d'une part, alors que dans la *Thébaïde* Jocaste se tue à l'intérieur du palais royal, ici le vers 1452 prouve qu'elle a mis fin à ses jours hors de la ville. D'autre part, dans l'*Antigone* de Sophocle, dès qu'Eurydice s'est tuée, son corps est apporté devant le palais sous les yeux de Créon ; malgré son goût pour les spectacles macabres, l'auteur français n'a pas exhibé le cadavre, parce que le lieu de l'action est trop éloigné du palais : pendant que sont récités les vers 2585-2650, la reine rentre chez elle en courant et se tue, et Dorothee se hâte de venir annoncer l'événement. On remarquera que Garnier n'a pas traduit les vers 68 et 114 de Sénèque, relatifs à la proximité de la mer.

Fidèle à son habitude, Garnier a recherché les effets pathétiques. Il a supprimé les épisodes qui ne l'étaient pas : l'entretien de Tirésias et de Créon (2) et le premier récit du gardien du corps de Polynice. Il a rendu plus touchants les personnages : il a un peu adouci l'aigreur des paroles qu'Antigone adressait à Créon et à Ismène, et il lui a supposé un tendre attachement pour Hémon. Il a imaginé un dialogue entre eux deux, dans lequel elle déclare : « Et je vous aime aussi », tout en l'invitant à se détourner d'elle, pauvre affligée ; avant de mourir, elle a une pensée pour son « cher Hémon ». A notre avis, ces additions rendent un peu fade le caractère viril de la vierge antique ; mais grâce à elles le personnage, devenu plus humain, attendrissait davantage les spectateurs (3).

(1) Si la pièce a été jouée au xv<sup>e</sup> siècle, le metteur en scène a dû employer un seul antre pour Œdipe et pour Antigone ; pareillement, dans les représentations d'un mystère, la même éminence était tantôt le Sinaï, tantôt le Thabor ou le Golgotha.

(2) Sophocle, v. 988-1090. Cet entretien a été résumé par Garnier dans les vers 2505-2509.

(3) Un siècle plus tard, Racine transformera d'une façon analogue le caractère d'Hippolyte.

L'ancien amoureux d'Agnette et de Martie a fait d'Hémon un amant passionné qui, après la mort de Jocaste, exhorte Antigone à ne pas succomber au chagrin, et qui, après la condamnation de sa fiancée, se répand en lamentations emphatiques (1). Il a peint sa mort dans un vers exquis :

Sa vie et son amour dedans l'air se perdirent (2).

Au 2<sup>e</sup> acte des *Phéniciennes* un messager des Thébains demandait à Œdipe d'empêcher la bataille imminente, mais le vieillard refusait brutalement et il éprouvait une joie sadique en pensant aux forfaits que ses fils allaient commettre. Garnier a supprimé cette scène ; en outre, par la bouche d'Antigone (3), il l'a justifié pour son parricide et son inceste involontaires. Ainsi Œdipe n'inspire plus la répulsion, mais une pitié sans mélange.

Par contre, Créon conserve la sévérité que lui attribuait Sophocle, et même l'auteur français l'exagère : dans ses vers le roi de Thèbes traite sa nièce de vipère et de bête enragée, et il menace de mort son propre fils (4). Aussi le chœur des vieillards s'abstient-il de louer ses paroles (5), tandis qu'il s'attendrit sur Antigone et Ismène (6). Créon est, en somme, le personnage sacrifié. Toutefois, à la fin, il contribuera à notre émotion par les longs épanchements de sa douleur.

Aux spectacles et aux gestes pathétiques imaginés par Sénèque, Stace et Sophocle (7), notre poète en a ajouté d'autres : Antigone s'efforce vainement d'arracher le poignard des mains de sa mère (8), et plus tard, quand elle est menée à la caverne, un chœur de jeunes filles sanglote, se frappe la poitrine, profère de vives lamentations et reçoit les derniers baisers de la fille d'Œdipe.

Les froides réflexions de l'Antigone grecque sur la perte d'un frère (9) ont été supprimées. Garnier ne fait aucune allusion

(1) Cf. les vers 1944-1947, 1952-1959 et 2270-2325.

(2) On notera en passant que, comme ses contemporains, Garnier n'a pas compris ou n'a pas osé traduire exactement le fameux *πτύσας πρόσωπο*, « Hémon ayant craché au visage de son père ».

(3) Vers 126-136.

(4) Vers 1937, 1941, 2055-2061.

(5) Cf. les vers 681-682 de Sophocle.

(6) Vers 1838 et 1890.

(7) Comme dans les *Phéniciennes*, Antigone se jette aux genoux de son père, Jocaste s'offre aux coups de ses fils, puis elle leur fait déposer leurs armes. Comme dans la *Thébaïde*, elle se tue, et sa fille pleure sur son cadavre et baise sa figure ; comme chez Sophocle, Ismène arrive en larmes, Créon se lamente devant le cadavre de son fils (comme dans la traduction de Balf, il ne l'a pas apporté lui-même). Seules les considérations scéniques que nous avons exposées plus haut ont empêché Garnier d'exhiber le cadavre d'Eurydice.

(8) Vers 1236-1314.

(9) Cf. les vers 905-912 de Sophocle.

aux ennuis conjugaux de Polynice (1) ; car en France, un mari à qui sa femme commande, n'inspire pas la pitié, mais un mépris railleur. Mais les adjurations et les lamentations que ses modèles lui offraient ont été allongées et renforcées : voyez aux vers 659-679, 1194-1227 et 1323-1361 celles de Jocaste et d'Antigone. Les récits d'Eurydice, du messenger et de la suivante Dorothee ont été enrichis de détails touchants ou lugubres : aux vers 2470-2495 les présages sinistres, aux vers 2534-2541 l'anxiété de Créon, aux vers 2562-2575 les gestes et les paroles de son fils, à qui il demande pardon, au vers 2591 le baiser d'Hémon sur les lèvres de la morte, au vers 2655 la mare de sang dans la chambre d'Eurydice. Quelquefois Garnier a su trouver de beaux accents ; comparez, par exemple, à ces vers de Sénèque :

Ut profugus errem semper ? ut patria arcear,  
Opemque gentis hospes externa sequar ?

les plaintes indignées qu'il met dans la bouche de Polynice :

Seray-je donc toujours errant parmy le monde ?  
Traineray-je ma vie à jamais vagabonde ?  
Comme un homme exilé, me faut-il à jamais  
Mon vivre mendier de palais en palais,  
Sans terre, sans moyens ?

Ici l'adaptation française est nettement supérieure à l'original.

Robert Garnier a conservé la description des libations funèbres qu'Antigone fait sur le corps de son frère ; mais il a imaginé, je ne sais pourquoi, que, pour répandre de la poussière sur le mort, elle s'était servie d'une pelle en fer, et non de ses mains. Ailleurs il a atténué les traits de couleur locale : dans la description d'un mariage il supprime les torches et les bandelettes (2), et le corps de Polynice n'est pas brûlé avant d'être enterré (3).

Les bienséances interdisaient à Garnier de conserver aux paroles du garde leur ton naïf et vulgaire ; toute expression de peur ou de joie vaniteuse a été supprimée (4). Pour la même raison, il a laissé à Sénèque les détestables jeux d'esprit qu'Œdipe

(1) Cf. les vers 515 et 595-596 de Sénèque.

(2) Cf. Sénèque, v. 505-508, et Garnier v. 740-745.

(3) Cf. Sophocle, v. 1202 et Garnier v. 2526. De même Antoine de Baif, traduisant l'*Antigone* de Sophocle, avait supprimé les « détails de mœurs inintelligibles pour un auditeur français » (Augé-Chiquet, *Baif*, p. 178).

(4) Pour les traductions françaises des deux récits du garde je renvoie au livre de M<sup>lle</sup> Delcourt, *Les traductions des tragiques grecs et latins en France*, 1925, p. 75 et 256.

faisait sur son inceste (1). Comme Antoine de Baif, il s'est abstenu de traduire la grossière métaphore du vers 569 de Sophocle.

Les intentions morales de l'auteur se manifestent, comme d'habitude, dans des maximes et des tirades que des guillemets signalent à l'attention des lecteurs. En outre, Créon, qui, dans la pièce de Sophocle, n'avait de remords qu'à l'égard de son fils et de sa femme, se reproche sa conduite envers Antigone et Polynice ; c'est pour donner plus de force à la moralité de sa pièce que Garnier lui attribue ce complet repentir. Il semble aussi que la piété catholique du futur Ligueur (2) s'offusque des réflexions impies que les personnages du stoïcien Sénèque se permettent parfois à l'égard de la divinité ; on constate, en effet, la disparition des graves reproches qu'Antigone, Œdipe et Jocaste adressaient aux dieux méchants et railleurs (3).

En somme, la comparaison de *la Troade* et d'*Antigone* avec leurs modèles confirme les résultats de notre étude d'*Hippolyte* : dans ces trois pièces Garnier se montre soucieux des bienséances et de la morale, et il recherche avant tout le pathétique ; *la Troade* est une « tragédie larmoyante », où les discussions d'idées générales qui étaient si chères à l'auteur français (4) ont été sacrifiées aux lamentations et aux récits lugubres. En outre, les caractères sont mieux dessinés que dans les trois tragédies à sujet romain, et les « scènes à faire » ne sont pas esquivées.

Mais on constate dans les deux dernières pièces un grand progrès : l'auteur se préoccupe davantage de la vraisemblance, les scènes sont liées entre elles ou séparées par des chants du chœur, sauf pour le duel d'Étéocle et de Polynice les récits ont moins de cent vers, en dehors des lamentations l'amplification tend à disparaître, le dialogue est plus souvent coupé (5), le style est moins inégal, et l'on rencontre souvent des passages tels que celui-ci :

Mars les a dévorez, et sur leurs tombeaux creux  
A chacun j'ay coupé mes blanchissans cheveux,  
Egalement feconde en tristes funeraillies,  
Et en fils valeureux portez en mes entrailles.  
Mes filles que j'avois, on qui la chasteté

(1) Cf. *Troades*, vers 134-137 et 261-262.

(2) Inconsciemment il confond Jupiter avec le Dieu des Chrétiens qui « a formé le ciel et la terre » (vers 1810). Cf. aussi le vers 1620.

(3) Cf. *Troades* vers 205, 253, 258, 521 ; cf. aussi le vers 200.

(4) Aucune de ses quatre premières tragédies n'en est dépourvue.

(5) Par exemple, le premier acte des *Phéniciennes* comprend 319 vers, répartis en sept tirades ; les 402 vers correspondants de la pièce française sont répartis en quatorze tirades et en un dialogue stichomythique de seize vers.

Egale conspirait avecques la beauté,  
 Que j'avois, hé malheur ! si tendrement nourries,  
 Que je mignardois tant, que j'avois si cheries,  
 Et que je reservois à mariages saints,  
 Pour les donner aux Rois de nos terres prochains,  
 Ont esté le butin de soudars sanguinaires,  
 Encore degoutans des meurtres de leurs frères.  
 Et vous, Dieux, le sçavez et vous n'en faites cas !  
 Et vous, Dieux, le voyez et ne nous vengez pas ! (1).

On pouvait craindre que l'imitation de drames grecs et de drames latins ne donnât une impression disparate. Cette impression on ne l'éprouve pas, car Garnier a moins fidèlement imité les Grecs que Sénèque. S'il garde le pathétique touchant d'Euripide et la morale élevée de Sophocle, il a laissé au premier ses froides dissertations mêlées d'allusions à la vie politique d'Athènes, il a laissé à l'un et à l'autre les familiarités de leur style. Bien mieux, il a souvent introduit dans les lamentations qu'il leur empruntait la rhétorique ampoulée et le réalisme macabre de l'auteur latin. Quel que soit son modèle, Garnier développe le dialogue stichomythique (2) ; mais quand il imite les stichomythies de Sophocle ou d'Euripide, il y introduit souvent des constructions symétriques et des antithèses d'idées (3) : là encore, il s'inspire de Sénèque. C'est l'imitation des procédés de Sénèque qui donne à *la Troade* et à *Antigone* leur unité de forme et leur unité de ton.

(A suivre.)

(1) *La Troade*, fin.

(2) Comparez dans *La Troade* les vers 357-373 à la scène correspondante des *Troyennes*, les vers 751-758 et 833-844 au 3<sup>e</sup> acte des *Troades*.

(3) Voyez par exemple les discussions d'Antigone avec sa sœur et avec Créon (*Antigone*, vers 1554-1555, 1883-1884, 1899-1913). On trouve le même procédé dans la traduction d'Antoine de Baif (éd. Marty-Laveaux, III, p. 142).

---

Le Gérant : JEAN MARNAIS.



---

# REVUE BIMENSUELLE

DES

## COURS ET CONFÉRENCES

DIRECTEUR : M. FORTUNAT STROWSKI,

*Membre de l'Institut,*

*Professeur à la Sorbonne.*

---

### Introduction à la théorie thomiste de la connaissance <sup>(1)</sup>

par Henri GOUHIER,

*Maître de Conférences à la Faculté des Lettres de Lille.*

---

#### I

#### 1. — Y a-t-il un problème thomiste de la connaissance ?

##### I. — MISE EN QUESTION DE LA QUESTION.

Peut-on parler de « théorie de la connaissance » à propos de la doctrine de saint Thomas d'Aquin ? En philosophie, une théorie est toujours une réponse à une question ; une « théorie de la connaissance » est une réponse à un « problème de la connaissance ». Trouvons-nous un tel problème dans le thomisme de saint Thomas ?

(1) Les leçons qui suivent ont été données à la Faculté des lettres de Paris à l'occasion d'une suppléance de M. Etienne Gilson. Elles n'ont nullement la prétention d'offrir des points de vue nouveaux ; le thomisme est aujourd'hui l'un des systèmes les mieux étudiés ; sa destinée historique est donc aussi heureuse que sa destinée philosophique. Faites pour des étudiants, ces pages ne sont qu'une initiation très élémentaire. Elles ont une double fin : présenter une méthode de recherche qui épargne au lecteur un contresens sur l'esprit même du thomisme — donner, à l'occasion, quelques renseignements sur les problèmes historiques et philosophiques qu'il est nécessaire de connaître pour comprendre les études thomistes des dernières années.

Dans le *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, à l'article *Théorie de la connaissance*, M. André Lalande souligne le caractère moderne de l'expression (1). Or, les mots nouveaux correspondent à des idées ou du moins à des nuances nouvelles et il est toujours imprudent d'imposer à une philosophie le vocabulaire d'une autre. *Introduction à la théorie thomiste de la connaissance*, cela ne veut donc pas dire, présenter sous une forme abrégée et claire un aspect du thomisme, mais apprécier l'écart entre une expression du XIX<sup>e</sup> et une pensée du XIII<sup>e</sup> siècle.

L'histoire nous présente deux doctrines bien connues où l'on voit nettement ce qu'est un problème de la connaissance. Lorsque Descartes inaugure sa philosophie par un doute méthodique, il met en question sa connaissance ou plus exactement ses connaissances : il passe en revue tout ce qui est entré et peut entrer dans son esprit ; il fait suivre chaque connaissance d'un point d'interrogation, jusqu'au moment où l'une d'elles repousse tout point d'interrogation. Lorsque Kant écrit une *Critique de la raison pure*, c'est l'instrument même de la connaissance qui est éprouvé : il s'agit de fonder sa puissance en déterminant ses limites et par suite d'indiquer à coup sûr quels problèmes échappent nécessairement à notre esprit.

Critique des connaissances, critique de la connaissance, deux manières bien différentes de poser un problème critique, mais ayant quelques caractères communs :

1<sup>o</sup> Le problème critique est le premier chapitre de la philosophie. Le doute cartésien et la critique de la raison pure sont respectivement le premier temps d'un mouvement intellectuel : ce sont les opérations qui assurent le départ de l'esprit.

2<sup>o</sup> Dans l'un et l'autre cas, le mouvement critique est un repliement du sujet sur lui-même. Il a pour effet de donner à la philosophie la pensée comme point de départ et par suite de provoquer la difficulté : comment retrouver l'objet ? Aussi le problème critique est-il pratiquement confondu avec la question :

*Il ne s'agit pas davantage ici d'érudition. Les citations et les références ont été choisies avec le seul souci d'être utile à des débutants en leur indiquant des œuvres claires, précises et capables de les éclairer rapidement.*

(Voir en fin d'article la note bibliographique.)

(1) « Ce terme n'existait pas en France, et paraît avoir été rare, même en Allemagne, jusque vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle... D'après Benno Erdmann, qui en cite un exemple dans un programme de Schopenhauer pour 1821-1822, ce terme doit son extension à l'opuscule d'Eduard Zeller, *Ueber Aufgabe und Bedeutung der Erkenntnisstheorie* (Leçon d'ouverture, 1862). » (II, p. 889).

quelle est la légitimité de la tendance qui nous porte à « objectiver » (1) ?

Il n'est pas nécessaire d'insister longuement pour établir qu'on ne trouve dans la pensée de saint Thomas aucun problème présentant ces deux caractères.

## 11. — L'ORDRE DE LA PHILOSOPHIE THOMISTE.

Y a-t-il un problème critique au premier temps de la philosophie thomiste ? Pour répondre avec certitude, il faudrait d'abord savoir exactement ce qu'est le premier temps de la philosophie de saint Thomas. « Dans aucun de ses ouvrages, écrit M. Etienne Gilson, nous ne trouvons un corps de ses conceptions philosophiques exposées pour elles-mêmes et dans leur ordre rationnel (2). » Deux raisons essentielles expliquent, semble-t-il, cette difficulté, l'une et l'autre tenant à la vie du Docteur Angélique.

La qualité de philosophe éveille dans notre imagination un vieillard dans un bureau (souvenir de Rembrandt, ou simple préjugé ?) La qualité de philosophe scolastique fait disparaître du tableau tout rayon de lumière en transformant le bureau en cellule. Or, il y a fort peu de grands philosophes qui n'aient été à leur manière des hommes d'action et c'est pourquoi il y a si peu d'ouvrages métaphysiques qui ne soient des œuvres de circonstance. La mission de saint Thomas est de celles qui exigent une intelligence militante : il sent le devoir de rendre l'aristotélisme acceptable à la conscience chrétienne. Des commentaires minutieux d'Aristote, des opuscules polémiques, des travaux de professeur, voilà ce qui est immédiatement nécessaire en un temps où les maîtres chrétiens résistent à un péripatétisme présenté et contaminé par les Arabes.

D'autre part, saint Thomas est professeur de théologie. « Il ne s'intitule jamais philosophe ; les *philosophi* lui paraissent gens du dehors ; il est, lui, *Doctor catholicus, theologus*, fervent de la *Sacra Doctrina* (3). » Mais cela ne signifie point qu'il n'est pas

(1) Voir l'article cité du *Vocabulaire* : « *Théorie de la connaissance* : Etude du rapport qu'ont entre eux le sujet et l'objet dans l'acte de connaître », avec la réserve de M. Em. Leroux qui se demande si la formule adoptée n'est pas un peu étroite et si l'étude proposée « constitue le problème central de toute théorie de la connaissance ? »

(2) *Le Thomisme*, p. 53.

(3) P. Sertillanges, *L'être et la connaissance dans la philosophie de saint Thomas* dans *Mélanges thomistes*, t. III de la *Bibliothèque thomiste*, 1923, p. 175.

philosophe ; une théologie est en quelque sorte la défense et illustration des dogmes par la raison, c'est-à-dire par la philosophie ; il n'y a donc pas de théologie indépendante de la philosophie, ni de théologien qui ne soit en un certain sens philosophe. Toutefois, « en un certain sens » est ce qui importe, si l'on ne veut pas ne pas jouer sur le mot « philosophe ». Ne mérite évidemment pas d'entrer dans l'histoire de la philosophie celui qui se contente de recevoir toute faite une philosophie. On peut donc dire de tel écrivain : « c'est un théologien, ce n'est pas un philosophe » ; la formule est commode lorsque le théologien ne s'applique pas spécialement au renouvellement ou à l'approfondissement de la philosophie dont il se sert dans l'étude de questions théologiques. Mais la formule ne convient pas ici, car il se trouve qu'historiquement ce n'est pas l'attitude de saint Thomas : son œuvre théologique suppose la mise au point d'une philosophie nouvelle destinée à servir la théologie. C'est donc la même exigence intellectuelle qui fait de lui un théologien et un fondateur de philosophie. Ce Docteur Angélique compose une *Summa theologica* et non une *Summa philosophica* : c'est bien une doctrine sacrée qui seule mérite d'occuper un prêtre, un dominicain, un maître de l'Université de Paris. N'empêche que l'histoire doit y chercher une philosophie nouvelle, puisque, sans cette présence, le Docteur n'aurait pas écrit cette *Summa theologica*.

Ni dans ses commentaires ou traités de circonstance, ni dans ses deux *Sommes*, saint Thomas n'avait à présenter le plan d'une philosophie (1). Les deux *Sommes* commencent par Dieu. Rien ne nous permet de dire qu'une *Somme philosophique* aurait eu pour première question un examen critique de nos divers moyens de connaître (2).

### III. — LE RÉALISME THOMISTE.

Quant au second caractère du problème posé par les modernes, il semble étranger à l'esprit du thomisme.

(1) La *Summa contra Gentes* est parfois traitée de *Summa philosophica*. Sur son caractère foncièrement théologique, voir un exposé condensé de la question et des références intéressantes dans la note du P. M. D. Roland-Gosselin, *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, avril 1929, p. 193.

(2) Il nous suffit ici de marquer ce que cet ordre n'est pas. Quant à déterminer ce qu'il est, rappelons deux attitudes possibles. Suivre l'ordre actuel de la *Somme* en retrouvant la philosophie thomiste dans son milieu théologique. Et. Gilson, *Le Thomisme*, p. 53-54 et réplique au P. Mandonnet dans *l'Esprit de la philosophie médiévale*, Paris, 1932, p. 318-320. — Suivre l'ordre indiqué par saint Thomas (*In Boetium de Trinitate*, qu. 5, art. 1 ; *Contra*

Tel que le posent le cartésianisme et le kantisme, le problème de la connaissance met l'esprit devant l'alternative « *réalisme* ou *idéisme* », selon que la pensée rejoint une réalité extérieure à elle ou au contraire ne reconnaît aucune réalité indépendante de ses représentations. La doctrine thomiste ne rencontre pas un tel problème ; à aucun moment elle n'envisage l'itinéraire philosophique comme un progrès allant de la pensée aux choses. Ne séparant pas « je pense » d'un complément direct, elle n'a pas à retrouver l'objet pour l'excellente raison qu'elle ne l'a jamais perdu.

Une intelligence formée à l'école du Docteur Angélique ne peut voir dans le problème moderne de la critique qu'une question artificielle. Le livre récent du P. de Tonquédec présente une expérience intellectuelle d'un vif intérêt : l'auteur se réclame du thomisme de saint Thomas et ne se livre à aucune de ces adaptations qui, au nom de l'esprit, autorisent tant d'infidélités à la lettre ; mais son ouvrage a pour titre *La critique de connaissance*, ce qui signifie une volonté indiscutable de penser *en moderne*. Or, lorsque le P. de Tonquédec pense *en thomiste*, il ne cache pas la stupéfaction et même l'impression d'inintelligibilité qu'il éprouve devant la question posée par les héritiers de Descartes et de Kant : « La connaissance ne saurait être vide ou vaine, faute d'objet. Simple preneuse d'être, elle n'existe pas si elle n'en prend pas, elle n'existe que dans la mesure où elle en prend. On ne connaît pas rien, on n'atteint pas le néant. A l'analyse, la connaissance se décompose en deux éléments, également nécessaires et essentiels, dont aucun ne saurait être supprimé, ni résorbé dans l'autre : le sujet et l'objet, ou, plus rigoureusement, l'acte et son terme. Aucune subtilité, aucun tour de dialectique ne rendra

*Gentes*, I, ch. 11) lorsqu'il oppose la théologie, qui va de Dieu aux créatures, à la philosophie, qui va des créatures au créateur, du sensible à l'intelligible. R. Garrigou-Lagrange, *Quo ordine philosophiae partes proponendae sint* (Communication française suivie d'une discussion en latin dans *Acta hebdomadae thomisticae*, Rome, 1924) ; P. Mandonnet, compte rendu de la 2<sup>e</sup> éd. du *Thomisme* d'Et. Gilson, *Bulletin thomiste*, novembre 1924. — Dans ce deuxième ordre, on trouve sans doute un problème de la vérité au seuil de la métaphysique, mais bien différent de notre problème critique. Voir l'article du P. Sertillanges cité plus haut, *L'être et la connaissance*, où l'auteur montre en quel sens le thomisme paraît frôler l'idéalisme et va même jusqu'à parler de l'idéalisme thomiste » ; le thomisme est caractérisé par un refus de « dissocier, au départ, la pensée et les choses, le connaissant comme tel, l'intelligence et l'intelligible en acte commun. Tout est là. Il faut faire foi à cette évidence immédiate que nous connaissons, nous, et que nous connaissons *ceci*, qui devient nous, mais sans que ceci cesse d'être soi-même et sans que nous cessions d'être nous. Dans cette observation élémentaire est contenu tout l'avenir du savoir, là est l'ouverture d'angle... » (p. 185-186).

concevable une connaissance privée d'objet, ni, ce qui revient au même, une réduction de l'objet à l'acte (1). »

Si telle est l'attitude du philosophe thomiste, elle impose à l'historien une prudence que M. Et. Gilson a fortement éclairée dans son article : *Le réalisme méthodique* (2). Lorsque nous parlons du réalisme de saint Thomas, nous appliquons à un système une étiquette qui n'a pas été inventée pour lui. Au moyen âge, il y a *réalisme* par opposition à *nominalisme* : il n'y a pas *réalisme* par opposition à *idéalisme*, puisqu'il n'y a pas d'*idéalisme* au sens moderne de ce mot. Le mot *réalisme* a donc aujourd'hui un sens équivoque :

a) Tantôt il signifie « une doctrine qui s'oppose à l'idéalisme en ce sens qu'elle prétend que le passage du sujet à l'objet est possible » ; par exemple, la philosophie de Descartes est réaliste, parce qu'après avoir posé : *Cogito, ergo sum*, elle continue : *ergo res sunt*.

b) Tantôt, « appliquée à la philosophie médiévale, cette épithète veut dire : doctrine où l'on s'accorde comme donnée l'existence réelle de l'objet, parce que l'on nie qu'il y ait là, ou que l'on n'a pas encore conscience qu'il y ait là un problème à résoudre ».

#### IV. — L'ATTITUDE PRÉ-CRITIQUE.

Nier le problème de la connaissance ou ne pas en prendre conscience, n'est-ce pas dire tout simplement que le thomisme est une philosophie sans critique de la connaissance ?

Pour échapper à cette conséquence, il y a une solution bien digne d'exciter l'esprit. Un système peut ne point poser explicitement une question et pourtant contenir les éléments d'une réponse à cette question. Acceptons les problèmes que chaque époque propose, et traitons-les selon l'esprit de telle doctrine ancienne où nous distinguerons ce qui est vrai et ce qui a vieilli. Recevons par exemple le problème de la connaissance tel que le pose le *Cogito* ou même *La critique de la raison pure* et cherchons-lui une réponse thomiste. Cette attitude est parfaitement légitime et même elle répond à l'intention profonde qui est au principe de tout effort métaphysique ; peut-être la grandeur d'une philosophie vient-elle en effet de son aptitude à dépasser les pro-

(1) J. de Tonquédec, *Les principes de la philosophie thomiste. La critique de la connaissance*, Paris, Beauchesne, 1929, p. 17-18.

(2) Dans *Philosophia perennis*, 2 volumes d'hommages offerts au professeur J. Geysler, Regensburg, 1930, t. II.

blèmes qu'elle pose et à triompher de ceux qu'elle ne soupçonnait pas.

Mais de telles renaissances philosophiques ne sont pas des résurrections historiques. Qu'un thomiste du xx<sup>e</sup> siècle montre la fécondité des *Sommes* en édifiant une épistémologie, son œuvre appartient d'abord à l'histoire de la pensée contemporaine. Sans doute l'historien du moyen âge doit-il suivre avec intérêt sa tentative ; il est probable qu'il comprendra mieux l'œuvre de saint Thomas en la voyant ainsi « manipulée » et qu'il sentira plus directement son esprit en le retrouvant vivant dans une âme fervente. Même et surtout réussies, de telles entreprises servent l'histoire et s'en écartent.

Lorsqu'il s'agit du problème critique, il semble bien que l'adaptation thomiste soit particulièrement contraire au thomisme historique. Ce problème est chronologiquement premier dans un système moderne parce qu'il commande le système entier : il pousse l'esprit dans une certaine direction philosophique et limite du même coup sa liberté. On ne peut donc le traiter comme telles questions de morale ou de politique ; il est très difficile de le poser en fonction d'une doctrine extérieure à celle qui fut son milieu historique ; antérieur à tout principe, il est de ces problèmes qui engagent certaines solutions et en excluent d'autres à l'instant même où ils surgissent.

Dans l'article cité *Le réalisme méthodique*, M. Etienne Gilson a exprimé l'anticriticisme de la philosophie thomiste d'une manière qui ne laisse place à aucune concession. Il n'y a, dit-il, qu'un seul problème critique soulevé par le *Cogito* et la révolution kantienne, et à cet unique problème il n'existe qu'une solution : l'idéalisme. Les premières démarches de la pensée cartésienne conduisent bien au carrefour « idéalisme-réalisme » ; en fait — et l'histoire le prouve — la seconde voie qui paraît alors s'offrir est un réalisme inconséquent ; si le point de départ de la philosophie est un état de pensée, c'est une illusion d'espérer un point d'arrivée hors de la pensée. « Qui commence en idéaliste finira nécessairement en idéaliste. On ne fait pas à l'idéalisme sa part (p. 747). » Poser le problème de la connaissance en termes kantien, c'est se condamner à lui donner la réponse kantienne, car, comme M. Gilson le remarquait ailleurs : « Les questions que posent les philosophes sont solidaires des réponses qu'ils leur donnent (1). »

(1) *Le thomisme*, p. 227 et p. 243 sq. — Voir aussi son compte rendu de : J. de Tonquédec, *La critique de la connaissance*, dans *Revue philosophique*,

De ces propos, l'historien de saint Thomas retient un fait que les philosophes thomistes d'aujourd'hui ont parfaitement le droit de tourner : il n'y a pas une réponse d'une indiscutable authenticité thomiste au problème cartésien ou au problème kantien, parce que l'originalité du thomisme par rapport à ces doctrines est de vivre sur un plan où il n'avait aucune chance de les rencontrer. L'idéalisme est une exigence ou il n'est rien. Or l'esprit du thomisme ignore cette exigence ; il est spontanément *pré-critique*. Il est philosophiquement intéressant de chercher ce que le maître d'une *philosophia perennis* dirait à Descartes ou à Kant. L'intérêt historique est dans une autre question : pourquoi saint Thomas n'avait-il pas à se poser le problème de Descartes ou de Kant ?

## 2. — Le point de vue critique dans le thomisme.

### I. — LE RÉALISME ET LE SENS COMMUN.

Nous n'avons rien trouvé dans la philosophie de saint Thomas qui puisse être appelé un problème critique, du moins si l'on définit cette expression par les exemples de Descartes et de Kant. Faut-il conclure que le thomisme ignore tout point de vue critique et réclame une simplicité d'esprit qui, pour être sainte, n'en serait pas moins simpliste ?

Il y a une métaphysique qui est, pour ainsi dire, naturelle : c'est l'image du monde que construit spontanément le sens commun. Or, pas plus que le thomisme, elle ne rencontre le problème critique ; l'homme qui pense pour vivre ne se demande pas si le monde extérieur existe : il adopte immédiatement un réalisme pré-critique. Il est inutile d'insister : chacun de nous reconnaît en soi cette philosophie antérieure à toute étude philosophique ; en un sens, la psychologie infantine doit retracer la genèse de cette

décembre 1929, p. 448-451. Après un vif éloge du livre, M. Gilson écrit : « Nous ne croyons pas qu'il y ait de *critique de la connaissance* chez saint Thomas d'Aquin, et c'est jouer sur les mots que de lui en attribuer une.... La question dépasse de beaucoup les limites d'une simple querelle de mots, ou même de méthode à suivre dans l'exposition du thomisme... Si saint Thomas avait posé le problème critique, commençant comme Kant, il aurait fini comme lui ; la position de la question implique la réponse. Ce qu'il faudrait bien plutôt à notre avis montrer, c'est que dans le thomisme authentique, ce problème critique ne se pose pas ; c'est là, à notre sens, l'un de ses plus grands mérites, en négligeant ce point de vue, les philosophes néo-scholastiques se laissent, en réalité, influencer par Kant bien plus profondément qu'ils ne l'imaginent. »



première métaphysique : des travaux comme ceux de M. Jean Piaget y contribuent directement (1).

Dans ces conditions le thomisme n'est-il pas seulement une systématisation de belle apparence, mais n'exprimant rien de plus que les tendances enfantines à objectiver, affirmer, personnifier ? N'est-il pas la projection savante des explications et des désirs qui constituent la mentalité antérieure à la culture scientifique ? Son réalisme pré-critique n'est-il pas, en définitive, l'ontologie naïve du sens commun ? Les thomistes peuvent se flatter d'offrir une philosophie parfaitement accordée au sens commun : ils révèlent du même coup leur âge intellectuel (2).

Ces remarques supposent qu'il y a une seule position légitime du problème critique, celle que nous avons vu plus haut : premier temps de l'itinéraire philosophique et repliement de l'esprit sur soi. Mais, si l'on cherche les origines psychologiques du réalisme, il convient aussi d'examiner celles du problème critique et il semble bien que l'on découvre alors une exigence intellectuelle trop impérieuse pour s'épuiser en une seule formule.

## II. — L'EXIGENCE CRITIQUE.

Si nous interprétons correctement les plus récents travaux de M. Jean Piaget, l'esprit critique apparaît pour signifier à la pensée qu'en suivant le fil de ses images elle dépasse la réalité. Il y aurait dans l'âme de l'enfant trois systèmes de pensée : 1° *l'intelligence motrice* : la vie pousse l'esprit à la conquête des

(1) *Le langage et la pensée chez l'enfant*, Collection d'actualités pédagogiques, Delachaux, 1923. — *Le jugement et le raisonnement chez l'enfant*, *ibid.*, 1924. — *La représentation du monde chez l'enfant*, Bibliothèque de psychologie de l'enfant et de pédagogie, Alcan, 1926 (Importants chapitres sur le réalisme, l'animisme et l'artificialisme enfantins). — *La causalité psychique chez l'enfant*, *ibid.*, 1927 (la conclusion est aussi celle du précédent ouvrage). — M. Jean Piaget a exposé la synthèse provisoire de ses travaux dans le *Bulletin de la Société française de philosophie*, juillet-septembre 1928. Ses hypothèses ont fait l'objet d'un important examen critique de M. Jean Bourjade, *Essai d'interprétation psycho-pédagogique des formes enfantines de l'explication causale chez les écoliers*, Alcan, 1927. — Sur l'utilisation philosophique de cette psychologie enfantine, voir L. Brunschvicg, *La connaissance de soi*, Alcan, 1931 (p. 139-140, p. 192 et 196) et surtout l'article cité dans la note suivante.

(2) M. Léon Brunschvicg a exprimé ce point de vue de la manière la plus directe dans le second article de la série *De la vraie et de la fausse conversion* qui est une critique du réalisme aristotélicien-thomiste et plus particulièrement du ch. XIII, *Connaissance et vérité*, ajouté par M. Et. Gilson à la troisième édition du thomisme. ; Cf. *Revue de métaphysique et de morale*, janvier 1931, notamment pp. 35, 37 à 43, 49, 51 et 55.

choses ; l'enfant tâtonne et organise ses mouvements pour s'adapter à son univers ; il se développe en lui des schémas moteurs qui constituent une première expérience ; 2<sup>o</sup> *la pensée égocentrique* : au cours de cette première conquête des choses, des images et des signes ont surgi, se sont associés et ont acquis un tel prestige qu'ils entraînent la pensée au delà des choses dans un monde imaginaire ; l'enfant se complait dans un univers personnel, fantaisiste, sans éprouver le moindre désir de vérifier ce qu'il affirme ; il fait sa vérité et sa réalité sans autre règle que sa propre satisfaction ; 3<sup>o</sup> *la pensée rationnelle* : peu importe son origine, qui est sociale d'après M. Piaget : elle réclame une « conversion du moi », un « sacrifice du moi » ; elle agit comme un frein et, ramenant la pensée égocentrique en arrière, « rétablit le contact » entre l'esprit et les choses (1).

L'acte propre de l'esprit critique consiste, semble-t-il, à rétablir ou maintenir le contact entre la pensée et l'expérience, qu'il s'agisse de l'expérience commune ou de l'expérience scientifique. Nous affirmons toujours, en un sens, au delà de ce que nous voyons puisque l'affirmation s'ajoute à ce que nous voyons : l'esprit critique est un effort pour que l'affirmation s'ajoute vraiment à ce que nous voyons et non à ce que nous ne voyons pas.

L'esprit critique contrôle toutes les activités. A-t-il un exercice philosophique de nature particulière ? « Philosopher consiste à invertir la direction habituelle du travail de la pensée (2). » Il ne serait sans doute pas difficile de mettre tous les philosophes d'accord sur cette formule de M. Bergson : il y a philosophie lorsque l'esprit cesse de se laisser vivre et introduit dans son activité une exigence de vérité ; à la critique au jour le jour de la conscience adulte et normale, il substitue une volonté continue de rectitude, un parti pris de tout remettre en question, la curiosité de savoir « par les premiers principes » ou « par l'intérieur », dût-il constater qu'il n'y a ni « premiers principes » ni « intérieur ». Si l'on veut parler honnêtement d'esprit critique en philosophie, ce n'est donc pas la banale prudence de l'homme sensé qu'il convient d'invoquer ; si l'on doit dire, par exemple, que le réalisme thomiste n'ignore pas l'exigence critique, cela ne peut pas être pour le simple motif qu'il sait distinguer la fiction du réel.

(1) Jean Piaget, *Bulletin de la Société française de philosophie*, juillet-septembre 1928.

(2) H. Bergson, *Introduction à la Métaphysique*, dans *Revue de Métaphysique*, janvier 1903, p. 27.

Le problème posé par Descartes ou par Kant est une forme de l'esprit critique. Est-ce la seule ? L'ironie socratique, le scepticisme grec, l'inquiétude de saint Augustin, manichéen et néoplatonicien mal assuré, autant de manifestations philosophiques de l'esprit critique. On dira que le progrès de la pensée a dépassé ces pressentiments et ces esquisses de l'authentique problème de la connaissance : mais, aujourd'hui, n'y a-t-il pas dans le bergsonisme un puissant effort pour dissocier l'exigence critique de l'exigence idéaliste ? M. Bergson promet les données immédiates de la conscience aux âmes qui auront su se purifier en échappant aux tentations spatiales : sa métaphysique est donc critique. Or elle refuse, en même temps, de renoncer à un certain réalisme pré-critique impliqué dans l'expérience de l'absolu que son plus récent historien appelait « le fait primitif ». Aussi, écrit M. Jankélévitch, « le bergsonisme est une de ces rares philosophies dans lesquelles la théorie de la recherche se confond avec la recherche elle-même, excluant cette espèce de dédoublement réflexif qui engendre les gnoséologies et les méthodes » ; chercher son point de départ dans une critique de la connaissance serait un contresens ; ce qui est vraiment premier ici, ce n'est pas l'intuition, mais la réalité donnée dans l'intuition (1). La pensée critique ne se révèle pas d'abord dans une critique de la pensée ; elle chemine au rythme de la pensée qui affirme, ce qu'un autre commentateur du bergsonisme exprime en termes très heureux : « Le doute n'est pas antérieur aux problèmes philosophiques, il leur est postérieur, il en est un produit. Poser des problèmes, c'est recouvrir d'une figuration symbolique la réalité immédiatement et intuitivement sentie. (2) »

Aucun criticisme n'a donc le monopole de l'esprit critique. Celui-ci peut s'exercer à l'intérieur d'un réalisme comme au début d'un idéalisme. Il introduit le parti pris philosophique de tout remettre en question dans les systèmes les plus divers. Le réalisme, pas plus que l'idéalisme ou telle autre attitude, n'est nécessairement naïf ou naïvement critique.

1) V. Jankélévitch, *Bergson*, Alcan, 1931, p. 1-3.

(2) A. Thibaudet, *Le bergsonisme*, éditions de la N. R. F., 1923, t. I, p. 195-196. Le réalisme bergsonien n'est d'ailleurs pas une tentative isolée. Voir : R. Kremer, *Le Néo-réalisme américain*, Louvain, et Alcan, 1920 ; *La théorie de la connaissance chez les néo-réalistes anglais*, Louvain et J. Vrin, 1928 ; R.-B. Perry, *Le réalisme philosophique en Amérique* dans *Revue de Métaphysique*, avril-juin 1922 ; Gabriel Marcel, *Journal de Métaphysique*. De la variété de ces tentatives réalistes, nous prétendons simplement tirer cette conclusion historique : il n'y a pas antinomie entre l'attitude critique et la mentalité réaliste.

## III. — L'EXIGENCE CRITIQUE DU CHRISTIANISME.

Si nous revenons au thomisme, trouvons-nous en lui la naïveté de l'enfant qui affirme ou est-il l'expression d'un esprit obligé, pour se satisfaire, de subir le contrôle continu d'une raison méfiante ? Quelle que soit la valeur que l'on accorde à ses démarches, le thomisme est critique parce qu'il est la philosophie d'un chrétien.

De même que le sens commun s'épanouit spontanément en une métaphysique ontologique, de même la vie chrétienne implique une philosophie critique. Le Christianisme apporte une promesse dans l'ordre de la connaissance : la vision de Dieu, récompense des âmes sauvées. Toutes les fois qu'un chrétien parle de la connaissance humaine, il pense par rapport à cette science parfaite et de ce contraste jaillit nécessairement une critique des conditions présentes de notre savoir. Il y a donc au cœur du Christianisme le sentiment d'une insuffisance actuelle de l'intelligence lié à l'espoir de son futur triomphe ; de là, un parti pris de renaissance intégrale qu'il faut bien nommer une exigence critique.

Cette exigence se justifie par deux faits, l'un d'ordre surnaturel, l'autre d'ordre naturel :

1<sup>o</sup> Le péché originel altère l'union de l'homme à son créateur et il a du même coup rendu l'exercice de l'intelligence moins assuré. La science d'une âme pécheresse ne peut plus être celle d'Adam innocent ;

2<sup>o</sup> L'homme est composé d'une âme et d'un corps. Sa connaissance ne peut pas être identique à celle d'une âme non unie à un corps : la présence de ce compagnon lui interdit d'être pure raison et par suite pure vision de Dieu.

Ajouter la moindre précision serait s'engager dans une philosophie particulière. Il y a diverses manières de concevoir l'union de l'homme à Dieu, les conséquences intellectuelles de la chute, les rapports de l'âme et du corps. La philosophie immanente à la vie chrétienne est faite de suggestions plutôt que de thèses ; selon les temps et les tempéraments, chaque penseur développe ces suggestions à travers des thèses qui expriment son propre génie ; la métaphysique chrétienne implicite anime ainsi une riche variété de métaphysiques chrétiennes explicites. Mais, ce qu'il est nécessaire de retenir ici, c'est que la conscience chrétienne porte en elle des raisons chrétiennes de critiquer la connaissance humaine et qu'elle entend un continuel rappel à l'ordre terrestre.

## IV. — ORIENTATION MÉTHODOLOGIQUE.

Pré-critique en ce sens qu'elle ne répond pas aux problèmes cartésien et kantien, le réalisme thomiste inclut une critique de la connaissance parce que son âme est chrétienne, indépendamment des autres raisons que l'histoire a pu lui imposer. Le rythme de la pensée thomiste a donc, semble-t-il, deux temps :

1<sup>o</sup> Une appréhension du réel et un départ de l'intelligence mue par le désir d'expliquer et ordonner ce réel ;

2<sup>o</sup> Une réflexion critique non sur l'existence du réel, mais sur les conditions auxquelles l'intelligence est soumise pour se garder des prétendues explications.

La manière la plus sûre de rendre ce rythme sensible est de choisir un cas où l'on verra l'esprit « en train de » connaître et de discipliner sa connaissance à mesure qu'il avance. Si nous prenons, dans la *Somme théologique*, les questions relatives à Dieu, nous saisirons directement les difficultés historiques et philosophiques que saint Thomas rencontrait, les tentations qu'il voulait écarter de l'intelligence, la mission historique qu'il avait acceptée. Cette méthode ne conduira certes pas à un exposé du thomisme ; mais une « introduction » est faite d'analyses, de prélèvements, de sondages, travaux antérieurs à toute reconstruction systématique.

(A suivre.)

## NOTE BIBLIOGRAPHIQUE.

A) Signalons simplement ici les principales collections françaises que l'historien du thomisme aura sans cesse à consulter :

*Études de philosophie médiévale*, directeur : Etienne Gilson. Paris, J. Vrin, 14 volumes parus depuis 1923, et notamment : *Le Thomisme, Introduction au système de saint Thomas d'Aquin*, par Et. Gilson, 3<sup>e</sup> éd., 1927.

*Bibliothèque thomiste*, directeur Pierre Mandonnet, O. P. Paris, J. Vrin, 15 volumes parus, notamment une *Bibliographie thomiste* par P. Mandonnet et J. Destrez.

*Le Bulletin thomiste* (organe bibliographique qui continue la bibliographie précédente).

*Archives d'histoire littéraire et doctrinale du moyen âge*, directeurs : Etienne Gilson et G. Théry, O. P. (publication annuelle), Paris, J. Vrin, 1926 sq.

*Archives de philosophie*, Paris, Beauchesne, 1923 sq (un volume annuel divisé en plusieurs fascicules).

B) « Il n'y a pas aujourd'hui moins de quatorze revues d'un caractère technique, consacrées tout spécialement à l'étude de la philosophie thomiste, écrivait en 1929 Mgr Noël, président de l'Institut supérieur de Philosophie de Louvain (*Le centenaire de l'Encyclique « Eterni Patris »*, dans *Revue catholique des idées et des faits*, 2 août 1929).

Signalons : *Revue des sciences philosophiques et théologiques* (dirigée par les Pères Dominicains du Saulchoir ; Paris, J. Vrin, 1907). *Revue thomiste*. *Revue néo-scolastique de philosophie* (Institut supérieur de philosophie de Louvain), 1894. *Revue de philosophie*, Paris, J. Rivière, 1900. *Recherches de sciences religieuses* (dirigées par les Pères Jésuites), 1910.

C) Les œuvres complètes de saint Thomas ont été publiées par Fretté et Maré, Paris, Vivès, 1872-1880. 34 vol. in-4°. — Une édition dite « léonine » est en cours de publication à Rome ; il y a déjà 13 vol. in-folio, notamment la *Somme théologique* et les premiers livres de la *Summa contra gentes*. Une édition de la *Somme*, texte et traduction, est en cours aux éditions de la *Revue des Jeunes*, 24 vol. in-16, depuis 1925. — Les *Quaestiones disputatae* (3 vol.) et les *Quaestiones quodlibetales* (4 vol.), ont été rééditées en 1926 par le P. Mandonnet, Paris, Lethielleux.

D) Inutile de recommander aux lecteurs de cette revue le panorama du XIII<sup>e</sup> siècle présenté par M. Aimé Forest dans ses quatre leçons publiées ici même à partir du 15 décembre 1931.

---

# Virgile et l'Italie primitive

par M. Paul COUISSIN,

*Professeur à la Faculté des Lettres d'Air,  
Conservateur du Musée d'Archéologie de Marseille.*

---

## II

### **La reconstitution préhistorique de Virgile peut-elle être exacte ?**

Sur l'étendue de l'érudition virgilienne tous les critiques modernes, je pense, sont entièrement d'accord.

Un second point, que nous nous sommes efforcés d'établir dans notre dernier entretien, et qui paraît hors de doute, c'est que l'intention de Virgile a bien été de donner de la préhistoire italique une représentation fidèle ou tout au moins vraisemblable.

Une question pourrait ici se poser, que nous ne pouvons résoudre que par hypothèse, mais par une hypothèse extrêmement probable. Nous ne nous y arrêterons donc qu'un moment. Il s'agit de savoir si, dans cette représentation, Virgile a pensé avoir atteint son but, s'il a été satisfait de ses descriptions, en un mot si les parties « préhistoriques » de son poème se présentent à nous sous leur aspect définitif, ou si l'intention du poète était, si la mort ne l'eût prévenu, d'y apporter d'importantes modifications. Nous n'avons, je crois, aucun argument décisif qui nous fasse décider soit dans un sens, soit dans l'autre. Mais la première de ces alternatives me paraît de beaucoup la plus vraisemblable.

Sans doute *l'Enéide* est inachevée et le poète lui-même jugeait son poème si imparfait qu'il avait, en mourant, demandé qu'on le détruisît. Nous ignorons, d'autre part, sur quels points il voulait la reprendre et si ce qu'il voulait retoucher appartenait seulement à la forme ou également au fond. Mais il est peu probable, même en ce dernier cas, qu'il songeât à des remaniements profonds, car ses amis en eussent été avisés. On peut donc croire

que sa description de la civilisation préromaine telle que nous l'avons sous les yeux, principalement dans les VII<sup>e</sup> et VIII<sup>e</sup> livres, ne différerait que par quelques détails de celle qu'aurait pu offrir l'ouvrage entièrement achevé, c'est-à-dire qu'elle correspond bien exactement à l'idée que Virgile se faisait de cette civilisation.

Restent à examiner deux questions, d'ailleurs connexes, et sur lesquelles l'accord est bien loin d'être fait entre les commentateurs : quelles sont les sources et quelle est la valeur de l'érudition virgilienne ?

La question des sources a reçu les solutions les plus diverses : les uns admettent que ces sources sont multiples et, par conséquent, que Virgile s'est livré à des recherches importantes et dans une certaine mesure personnelles ; d'autres pensent qu'il a puisé tous ses documents dans quelque recueil de légendes et de traditions et nomment ici les *Antiquités* de Varron ; d'après eux l'érudition de Virgile ne serait en somme qu'une érudition de manuel. M<sup>lle</sup> A. Guillemin, dans le beau travail qu'elle a récemment consacré à *l'Originalité de Virgile*, a très bien montré qu'une solution d'ensemble de la question est à peu près impossible (1) : la plupart des ouvrages que les critiques ont assignés pour sources à Virgile ont aujourd'hui disparu et, par suite, on ne saurait, sur les emprunts supposés qu'il leur aurait faits, formuler que des hypothèses invérifiables. On ne peut attendre de résultat solide que de l'emploi de méthodes toutes différentes : d'abord vérifier ce que Virgile doit aux auteurs que nous connaissons effectivement parce que nous possédons leurs œuvres, travail qui, d'ailleurs, est fait en grande partie depuis longtemps, mais surtout, comme le dit excellemment M<sup>lle</sup> Guillemin, « établir ce que doit *l'En ide* à tel genre qu'on lui a cru étranger, montrer que tel aspect lointain de la religion, de la science ou de l'art contemporain y projette son reflet... (2) », sans cependant, ajouterai-je, se borner à ce qui est contemporain.

En tout cas, et quelle que soit la méthode adoptée, cette question des sources est étroitement liée à celle de la valeur de l'érudition de Virgile et nous les étudierons conjointement.

Cette seconde question n'a pas plus que la première obtenu de réponse unanime. Il convient, d'ailleurs, de distinguer ici plusieurs domaines. Pour nous borner à la préhistoire romaine, on en

(1) A. Guillemin, *L'originalité de Virgile* dans *Revue des Etudes latines*, 1930, p. 157.

(2) *Même ouvrage*, p. 161.



peut reconnaître au moins deux : d'une part le domaine des faits historiques ou prétendus tels, c'est-à-dire, en première ligne, la légende d'Enée elle-même, mais aussi les diverses traditions grecques, italiques ou romaines ; d'autre part le domaine des civilisations.

Le domaine des faits a beaucoup plus tôt attiré l'attention des critiques ; cela pour diverses raisons que je vous dirai tout à l'heure, mais notamment parce que ce domaine est proprement celui de l'histoire romaine, sur laquelle, depuis trois siècles, ont travaillé d'innombrables savants. Dès le xvii<sup>e</sup> siècle naissent des doutes sur l'authenticité des faits relatifs aux premiers temps de l'histoire de Rome, et des érudits commencent à en élaguer tout ce qui paraît suspect.

Au xviii<sup>e</sup> et au xix<sup>e</sup> siècle, la critique se fait de plus en plus sévère et pratique dans la tradition romaine des coupes constamment plus claires, si bien qu'après les interventions, au début de ce siècle, du plus terrible des bûcherons, M. Ettore Pais, pas une souche, pas un buisson ne subsiste de l'antique forêt de légendes plantée par les historiographes grecs et romains (1).

Que ces négations totales soient légitimes, comme le pense, chez nous, principalement M. Carcopino (2), ou qu'elles soient excessives, comme ont tenté de le démontrer plusieurs historiens et comme le croit M. Homo, c'est un point que nous n'avons pas à examiner aujourd'hui. Constatons seulement que ces ravages se sont exercés presque uniquement sur les affirmations des historiens antiques et que Virgile, en sa qualité de poète, a été généralement épargné ou plutôt dédaigné, jusqu'en ces derniers temps, par la critique. Il n'en a pas moins été atteint dans son érudition tant pour ce qui concerne l'histoire romaine proprement dite que pour les traditions relatives à sa préhistoire, notamment pour la légende d'Enée.

En revanche, l'autre domaine, celui de la civilisation préhistorique de l'*Énide*, n'a guère été étudié que depuis peu d'années, les érudits s'étant généralement abstenus d'y pénétrer. L'une des causes de cette abstention est dans le fait que l'archéologie, surtout préhistorique, est une science relativement très récente. Mais il en est une autre, qui s'est longtemps opposée à ce qu'on jugeât avec compétence les descriptions virgiliennes et dont les effets se font encore trop souvent sentir. Je veux parler de la spé-

(1) Cf. L. Homo, *L'Italie primitive et les débuts de l'impérialisme romain* 1926, p. 6 et suiv.

(2) J. Carcopino, *La louve du Capitole*, 1925.

cialisation excessive des érudits et savants dans les divers domaines dont l'ensemble constitue l'étude de l'antiquité.

Pour aborder la question qui nous occupe, il est nécessaire, je ne dis pas, bien entendu, d'être en même temps philologue, archéologue et historien — une telle universalité n'est plus guère possible à notre époque; l'on ne pourrait citer, parmi les érudits de notre temps, qu'un bien petit nombre d'esprits assez puissants pour étendre leur compétence à un aussi vaste domaine, et la nature ne fabrique pas en séries, par exemple, les S. Reinach, les St. Gsell, les J. Carcopino; — mais il faut, du moins, s'intéresser à la fois à l'archéologie, à la philologie et à l'histoire, et avoir quelque teinture de ces diverses sciences. Le fait, aujourd'hui, n'est pas rare; mais il l'était au XIX<sup>e</sup> siècle. Musset, dans sa comédie de *Fantasio*, met en scène un personnage qu'il appelle le Prince de Mantoue et qui déclare ne bien comprendre que les écritures moulées en bâtarde (1). Bien des historiens, au XIX<sup>e</sup> siècle, étaient, sur ce point, semblables au prince de Mantoue et ne sortaient pas de leurs textes, de leurs chartes, tout au plus de leurs inscriptions; eux aussi ne comprenaient que les documents écrits. En vain les monuments antiques leur fournissaient-ils la représentation figurée de cette vie qu'ils cherchaient à tirer des textes; en vain la pioche des fouilleurs arrachait au sol les restes matériels des civilisations disparues, la plupart des historiens fermaient les yeux ou n'accordaient qu'un regard incompetent et distrait à ces documents qui n'étaient pas en « écriture moulée ». Les philologues n'étaient pas moins étroitement confinés dans leur spécialité. Quant aux archéologues et aux préhistoriens, leur ignorance des textes et des littératures antiques les entraînait à des erreurs ridicules qui ont pour longtemps déconsidéré l'archéologie, et attirait sur la préhistoire le jugement méprisant de ce savant italien qui l'a nommée « une science d'illettrés », *una scienza d'analfabetici*. Ainsi, le plus souvent, le philologue qui lisait l'*Enéide* ne connaissait rien à la préhistoire, et le préhistorien ignorait jusqu'à l'existence des descriptions de Virgile.

Dieu merci, on commence à revenir de ces erreurs. Les savants du XX<sup>e</sup> siècle, en général, bien que reconnaissant la nécessité de la spécialisation, en comprennent les dangers, et la plupart, tout en s'efforçant de creuser au plus profond le domaine qu'ils ont choisi, se gardent bien de limiter leur horizon au bord de leur trou, mais en sortent le plus souvent possible pour jeter les yeux sur le tra-

(1) A. de Musset, *Fantasio*, I, 3.

vail du voisin et prendre une vue d'ensemble du vaste chantier où s'exerce la recherche scientifique. Cependant la race des spécialistes exclusifs n'est pas encore éteinte et l'on en rencontre des spécimens trop nombreux. Cherchez dans les éditions de Virgile, dans les manuels de littérature latine, dans les études des latinistes, une appréciation sérieuse et motivée du tableau virgilien de l'Italie primitive ; cherchez-la dans les travaux des historiens, pour ne point parler des préhistoriens ; — je doute que vous la trouviez, sinon dans quelques ouvrages tout à fait récents, tant sont élevées et épaisses les cloisons — les murailles, plutôt, — qui séparent et isolent les différentes disciplines.

Les archéologues classiques en ont relevé quelques traits. Les historiens n'en disent pas un mot. Quant aux latinistes et critiques littéraires, ceux d'autrefois ont souvent exprimé leur admiration et leur confiance à l'égard de l'érudition virgilienne. Tel Sainte-Beuve, qui s'exprimait en ces termes : « Son poème présente tout un fonds d'archéologie historique qui le rend des plus respectables à ceux mêmes qui y cherchent autre chose encore que le charme des tableaux et de la couleur, aux savants qui s'étudient à retrouver l'Italie d'avant les Romains. Il est, dit-on, dans les derniers livres de son *Enéide*, le guide le plus sûr encore pour tout ce qui est des anciens peuples latins (1). » Sainte-Beuve, comme vous voyez, était prudent, et son incompétence archéologique, qu'il ne cherchait pas à dissimuler, s'abritait derrière un « dit-on » circonspect. Plus prudents encore et plus circonspects sont les commentateurs récents. La plupart d'entre eux, comme Cartault, se contentent de constater la « physionomie très originale » de la préhistoire virgilienne et de supposer que ces descriptions ont dû coûter à Virgile « beaucoup de recherches » (2).

L'*Enéide*, dit Cartault, « contient un fonds substantiel de connaissances qu'il faut pénétrer et méditer sérieusement, si l'on veut la juger comme elle le mérite. Elle est très nourrie, très pleine ; c'est un trésor de science, comme l'a bien vu Macrobe (3). » Mais sur la valeur réelle de ce trésor, Cartault ne dit mot, et, sans doute, n'en pensait pas davantage. Et je crains bien, si vous vous bornez à consulter les éditions et commentaires sur Virgile, que vous n'arriviez jamais à savoir si ce trésor est un trésor véritable ou s'il s'évanouira à la lumière de notre érudition, semblable à ces faux trésors de nos contes de fées qui, créés par la baguette ma-

(1) Sainte-Beuve. *Etude sur Virgile*.

(2) A. Cartault, *L'Art de Virgile dans l'Enéide*, 1926, p. 565.

(3) *Même ouvrage*, p. 37.

gique d'un habile enchanteur, se dissipent à la clarté du jour et ne sont plus, sous les purs rayons du soleil, que des feuilles mortes, des feuilles bruissantes qu'éparpille le vent.

Pendant un érudit anglais, le professeur W. W. Fowler, il y a une quinzaine d'années, étudiait les plus importantes des peintures préhistoriques de Virgile : la visite d'Enée au futur emplacement de Rome, et le fameux défilé des clans, ou catalogue des alliés de Turnus (1) ; et M. Bellessort, dans ce livre charmant qu'il a consacré à Virgile, pouvait ainsi résumer et préciser les conclusions de M. Fowler : « Sur les premiers habitants du Latium et sur les immigrations successives, Virgile adopte les traditions les plus généralement admises des archéologues romains et grecs et que ne dément pas l'archéologie moderne (2). » Quant au défilé des clans, poursuit M. Bellessort, « cette évocation d'un historien poète, si brillante et si souple et, chaque fois que c'est possible, si exacte », il faut en admirer « la solidité de l'érudition, la vérité du coloris »... « Niebuhr, dit-il encore, Niebuhr, qui a poussé l'inintelligence de sa poésie jusqu'à la stupidité, n'a pu s'empêcher de reconnaître « sa grande science en fait d'antiquité et d'histoire » (3). Enfin une latiniste américaine, Miss Catharine Saunders, (ou Mrs. : je ne saurais préciser), professeur au Vassar College, a publié en 1925 et 1927 une série d'études récemment réunies en un volume, sur l'*Italie primitive de Virgile* (4), travail qui, comme plusieurs autres ouvrages américains, se fait également remarquer par une érudition vaste et consciencieuse et par l'absence totale de composition. Les conclusions, que l'auteur n'a pas formulées, mais qu'on en peut tirer, concordent à peu près avec le jugement de M. Bellessort, c'est-à-dire que, sans prétendre, bien entendu, que Virgile ne s'est jamais trompé, on doit accorder à son érudition archéologique une grande valeur et admettre que ses descriptions, dans une large mesure, correspondent à la réalité.

Nous avons vu que Boissier n'était point du tout de cet avis et considérait ces descriptions comme résultant d'une combinaison très artificielle d'éléments homériques et d'éléments modernes. Mais Boissier n'avait guère de connaissances archéologiques et il écrivait il y a cinquante ans. Il est plus intéressant de trouver

(1) W. W. Fowler, *Aeneas at the site of Rome*, 2<sup>e</sup> éd., Oxford, 1918 ; *Vergil's « Gathering of the Clans »*, 1916 ; 2<sup>e</sup> éd., Oxford, 1918.

(2) A. Bellessort, *Virgile, son œuvre et son temps*, Paris, 1920, p. 202.

(3) *Même ouvrage*, p. 203.

(4) Catharine Saunders, *Vergil's primitive Italy*, New-York, 1930.

chez M<sup>lle</sup> Guillemin, en 1930, une opinion très voisine. M<sup>lle</sup> Guillemin, il est vrai, n'a pas fait entrer dans son étude l'examen de la préhistoire virgilienne, mais on peut, semble-t-il, imaginer quel jugement elle en porterait d'après celui qu'elle a formulé sur l'érudition de Virgile en général et sur la façon dont Virgile a traité la matière que lui fournissaient les traditions. « Virgile, dit-elle, a été considéré par l'antiquité comme un *doctus poeta*, un poète savant, ce qui ne signifie pas, assurément, qu'il ait eu rien à mêler avec ce que nous appelons la science. Un poète savant, à l'époque impériale, est un bon élève de Varron, maître en l'érudition alexandrine, n'ignorant rien des légendes... » On ignore où Virgile s'est documenté : « Ainsi la critique hésite-t-elle sur la valeur et le sérieux de la science virgilienne (1). » Cette science, comme vous voyez, inspire à M<sup>lle</sup> Guillemin une confiance assez faible. Quant à la façon dont il utilise les légendes, Virgile, dit-elle en accueille toutes les formes et les combine « *sans grand souci de la logique et de l'unité*, mais avec la plus haute préoccupation de la beauté de son œuvre », et cette méthode « est conforme à son parti pris de s'écarter du genre historique » (2).

Ainsi sur la valeur documentaire de l'œuvre de Virgile, comme sur les sources où il a puisé son érudition, les opinions des critiques modernes, dans les cas où ils en ont une, sont notablement divergentes, ce qui ne signifie pas, d'ailleurs, qu'elles soient irréductiblement inconciliables.



Avant d'aborder l'étude de détail qui nous permettra seule d'émettre à notre tour une opinion sérieusement fondée, reconnaissons qu'à première vue au moins la méfiance de M<sup>lle</sup> Guillemin paraît justifiée et que les historiens modernes, en s'abstenant de prendre dans l'*Enéide* les documents sur la préhistoire italique, témoignent d'une prudence qu'il est difficile de condamner.

Virgile, j'en suis persuadé, a voulu que sa reconstitution fût exacte. Mais avait-il les moyens d'atteindre à cette exactitude ? De nos jours, un historien — ou, pour nous rapprocher davantage du cas de Virgile, un romancier qui veut faire revivre une époque lointaine, un Chateaubriand, un Gautier, un Flaubert

(1) A. Guillemin, *ouvr. cité*, p. 184.

(2) *Même ouvrage*, p. 185.

doit disposer d'une documentation abondante, et posséder l'esprit critique nécessaire pour les utiliser intelligemment. En outre, pour les époques lointaines, la documentation présente toujours des lacunes. L'historien peut se contenter de signaler ces lacunes; s'il les comble par des hypothèses, il a soin de les distinguer par des formules dubitatives, il a le droit de présenter sur une même question des hypothèses diverses, de les examiner, de les discuter. Le romancier, lui, n'a pas cette ressource; il lui faut choisir. Il est donc nécessaire qu'il se soit tellement pénétré de l'époque qu'il décrit que son choix soit toujours vraisemblable. Cette condition lui est imposée s'il veut arriver à cette « résurrection intégrale du passé » que Michelet, avec une présomption toute romantique, proposait pour but à l'histoire. Ainsi, documentation abondante et précise, esprit critique, sens historique, tels sont les éléments indispensables de toute reconstitution historique qui prétend à être autre chose que fantaisie pure. Et je ne parle pas ici des qualités proprement littéraires et du génie poétique nécessaire pour que ces reconstitutions ne soient pas de froides images, des scènes immobiles composées de personnages de cire, mais des réalités animées et vivantes. Tant de qualités et de si diverses se rencontrent rarement chez un même écrivain, et c'est pourquoi la plupart des romans historiques sont des œuvres manquées. Malgré de grandes beautés, les *Marlyrs*, le *Roman de la Momie*, *Salammbô*, et bien d'autres romans « antiques », donnent souvent une impression de malaise causée par de trop nombreux anachronismes. Et l'on peut craindre qu'en un genre dans lequel, au siècle de l'histoire, ont échoué d'excellents écrivains, un poète du temps d'Auguste ait été dans l'impossibilité de réussir.

De quelle documentation pouvait bien disposer Virgile? La civilisation qu'il s'agissait pour lui de peindre était, au sens propre, une civilisation préhistorique. La date de la prise de Troie avait été fixée par Eratosthène à l'année 1184 av. J.-C. C'était donc l'Italie du XII<sup>e</sup> siècle avant notre ère que Virgile se proposait de décrire. Sur quels éléments d'information pouvait-il compter (1)? Il disposait, sans doute, d'un nombre important de documents écrits, grecs, latins et probablement étrusques. Les différentes versions de la légende d'Enée promenaient déjà son héros en Italie centrale, et il pouvait, çà et là, y trouver quelques détails curieux. Il avait aussi les historiographes grecs de Sicile et d'Italie méridionale, tel Timée de Tauroménium, qui avait

(1) Voy. L. Homo, *L'Italie primitive*, p. 8 et suiv.

recueilli et ordonné les plus lointaines traditions de la péninsule italique. Il pouvait encore consulter l'historiographie étrusque, dont il ne nous reste rien, mais qui subsistait de son temps. Enfin il avait sous la main tous ces ouvrages d'érudition dont je vous ai parlé, et notamment les *Antiquités* de Varron. Cela faisait une bibliothèque, à la vérité, considérable. Mais contenait-elle beaucoup de documents, vrais ou faux, sur l'Italie du XII<sup>e</sup> siècle ? On en peut douter. Quant à la valeur documentaire de ces indications, s'il y en avait, il suffit, pour en juger, de remarquer que l'historiographie sicilienne, la plus ancienne en Italie, ne se constitue qu'à la fin du V<sup>e</sup> siècle, près de six cents ans après la date supposée de la guerre de Troie. Les archives officielles ou privées que l'éru- dit pouvait consulter en Italie centrale ne remontaient sans doute pas beaucoup plus haut. Et, sans doute, il est probable que beaucoup de ces documents écrits avaient recueilli de vieilles traditions orales. Mais outre qu'en cinq ou six siècles une tradition orale risque de subir d'assez profondes transformations, il faut observer que ces sortes de traditions ne transmettent, d'ordinaire, que le souvenir des faits, mais non, en général, celui des états de civilisation. Enfin nous savons, par les Romains eux-mêmes, que les archives romaines, publiques ou privées, avaient été volontairement faussées ; de telles falsifications n'ont assurément pas été le privilège de Rome, et les archives des autres villes du Latium et de l'Etrurie devaient présenter des altérations analogues. Ainsi les éléments que pouvaient fournir à Virgile les sources écrites étaient certainement peu nombreux et dépourvus d'authenticité. Disposait-il d'autres sources d'information ?

Nous modernes, nous possédons des éléments qui, sans nous fournir de certitudes absolues, sont cependant infiniment supérieurs, pour la connaissance de ces temps lointains, à tout ce que pouvait interroger Virgile, et c'est sur eux que repose, presque exclusivement notre connaissance de la préhistoire italique. Je veux parler, vous le devinez, des sources archéologiques. Depuis une soixantaine d'années les savants italiens ont méthodiquement fouillé le sol de leur patrie, notamment celui de l'Etrurie, du Latium, des Monts Albains, de Rome et ont mis au jour un énorme ensemble de restes des civilisations disparues. Nous pouvons, aujourd'hui, grâce à ces fouilles, suivre l'évolution de ces civilisations, depuis l'époque paléolithique jusqu'aux temps de Virgile et au delà ; et nous en savons, maintenant, sur le XII<sup>e</sup> siècle et même sur les époques moins lointaines, beaucoup plus que n'en pouvaient savoir les contemporains d'Auguste.

Miss C. Saunders, dans son ouvrage sur *l'Italie primitive chez*

*Virgile*, a supposé que le poète avait pu avoir connaissance de quelques-uns de ces restes. Le fait, assurément, n'a rien d'in vraisemblable : Nous savons positivement qu'à plusieurs reprises, les travaux de terrassement exécutés à Rome à l'époque classique amenèrent la découverte de sépultures anciennes et de trésors ou dépôts de vieux sanctuaires. Les temples, d'ailleurs, possédaient d'antiques offrandes, notamment des armes dédiées par des guerriers vainqueurs ou objets de cultes fétichistes. Que *Virgile* ait vu de ces reliques des temps passés, c'est certain ; il est même assez probable, que, disciple de l'école archéologique de *Varron*, il s'est arrêté à les considérer. On peut également admettre, quoique le fait doive être corroboré par notre étude de détail, on peut admettre qu'il les ait utilisées pour ses descriptions. Mais pour tirer de ces objets des documents ayant une valeur historique, un élément essentiel lui manquait : les moyens de leur attribuer une date. Ce qui fait, aujourd'hui, la valeur réelle de l'archéologie protohistorique, c'est qu'elle a su établir une chronologie. La superposition des couches archéologiques permet d'établir l'ordre de succession des civilisations auxquelles elles se rapportent, les civilisations les plus anciennes correspondant, naturellement, aux couches les plus profondes. D'autre part, grâce à des rapprochements avec des civilisations dont la chronologie est solidement établie, comme la civilisation égyptienne. on arrive maintenant à attribuer à chacune des périodes de la protohistoire italique une date très vraisemblable. Mais les Romains du temps d'Auguste, je n'ai pas besoin de vous le dire, étaient privés de ces éléments de comparaisons. Par conséquent, en présence d'objets antiques, ils ne pouvaient reconnaître que cette antiquité. et demeureraient incapables de savoir si elle remontait à dix siècles ou à deux. Dans ces conditions, et en admettant, par simple hypothèse, que *Virgile* ait utilisé ces sources archéologiques, il n'a pu en tirer que des reconstitutions entièrement dénuées de valeur documentaire.

Il lui manquait également, pour utiliser de façon scientifique les documents qu'il pouvait atteindre, la possession de toutes ces sciences, dites auxiliaires de l'histoire et qui toutes sont très récentes : la mythologie comparée, l'histoire des religions, la linguistique, la toponymie, l'ethnographie, l'anthropologie dont l'existence même est due au rapprochement d'une quantité de documents d'origine diverse et dont, au siècle d'Auguste, bien loin de les posséder, on était loin de pouvoir soupçonner le nombre et la complexité.

Ainsi, pour mener à bien sa peinture de l'Italie préhistorique,



Virgile ne disposait que de documents tout à fait insuffisants, et il manquait, pour l'interprétation de ces documents, des sciences comparatives que nous possédons. Ce n'est pas tout, et j'ose le dire, ce n'était pas le plus grave. Le plus grave c'est que les Romains avaient de l'histoire, et même plus simplement, de la vérité historique, une conception entièrement différente de la nôtre. M. Carcopino, puis M<sup>lle</sup> Guillemin, ont démontré de façon définitive que l'*Enéide* contient un certain nombre de contradictions incontestables, et contradictions qui ne tiennent pas au caractère d'inachèvement du poème, qui ne résultent pas d'inadvertances du poète, mais qui sont, sinon voulues, du moins consenties (1). Virgile admet des traditions discordantes et ne se préoccupe pas toujours de les mettre d'accord : il lui suffit que la contradiction ne soit pas trop apparente. Et quand il désire les accorder, c'est, si j'ose dire, encore pis, car il le fait sans aucun souci de ce que nous appelons méthode historique et d'après des considérations purement esthétiques ou patriotiques. C'est ainsi qu'il en use avec toute la légende d'Enée et, pour nous borner à notre sujet, c'est ainsi qu'il en use avec l'histoire de l'établissement d'Enée en Italie, et, particulièrement, avec celle des guerres qu'il soutient contre les Italiotes. Ses sources, c'est-à-dire les historio-graphes romains, lui fournissaient ici une série confuse et discordante de combats divers. Virgile organise cette matière informe et en compose une histoire ordonnée, cohérente, logique, mais surtout artistique. Se fonde-t-il, pour ce remaniement, sur quelques documents historiques ? En aucune façon : il applique ici, simplement, des lois qui sont celles de l'art, non pas du tout celles de l'histoire au sens moderne de ce mot.

Il en use de même à l'égard de la chronologie et des nombres (2). On n'a jamais réussi à établir une chronologie précise du voyage d'Enée, et l'on n'y a pas réussi parce que Virgile ne s'en est pas autrement soucié. Non pas, assurément, qu'il se soit ici contredit volontairement, mais parce qu'une parfaite précision en pareille matière lui paraissait sans intérêt. Enée a-t-il erré sept ans avant d'arriver à Carthage, ou avant de retourner en Sicile (3) ? Qu'importe, dira-t Virgile, cela n'a pas d'importance : le chiffre sept est ici donné pour indiquer une durée supérieure à trois et infé-

(1) J. Carcopino, *Virgile et les origines d'Ostie*, p. 310 et suiv. ; A. Guillemin, *ouvr. cité*, p. 166 et suiv.

(2) Même ouvrage.

(3) Virgile, *Enéide*, I, 755 et V, 626 ; cf. Lejay, *Œuvres de Virgile*, p. 288, n. 1.

rieure à dix ; et il est choisi parce que, tout imprégné de puissance magique et religieuse, il a une valeur esthétique toute particulière. Il ne faut pas attacher d'autre valeur à la plupart des chiffres indiqués par Virgile, trois, douze, vingt, cent, trois cents et quelques autres. Evidemment une telle conception des nombres répond assez mal à la précision et à l'exactitude que nous réclamons aujourd'hui de l'historien.

M<sup>lle</sup> Guillemain, qui a excellemment mis en lumière ces procédés de l'épopée virgilienne, en attribue l'emploi à la conception que Virgile se faisait du genre épique, conception qui constituerait l'un des éléments de son originalité et consisterait dans le « parti pris de s'écarter du genre historique ». Sans contester la part de vérité que contient cette thèse, il convient de remarquer, cependant, que si les libertés que prend Virgile avec l'histoire lui avaient été particulières, elles auraient choqué un public qui, comme je vous l'ai dit, était loin d'être incompetent en matière d'antiquités nationales et Virgile eût pu être admiré comme un grand génie poétique, non pas comme un savant poète. Il semble plutôt que l'on doive attribuer une part de ces libertés à la conception que les Romains se faisaient de l'histoire ou, tout simplement, du fait historique. Cette conception est extrêmement différente de la nôtre et dépend, semble-t-il, d'un état mental moins clair, moins scientifique, en ce sens que le doute suspensif y a peu de place. Pour nous tel fait historique est authentique ou il ne l'est pas, ou il est douteux à un degré plus ou moins élevé de probabilité. Le Romain, en présence du fait douteux, ne suspend pas son jugement, ou du moins ne le suspend pas longtemps : il en admet ou en rejette l'authenticité, ou, semble-t-il, l'admet et la rejette à la fois. De cet état d'esprit qui paraît étrange, Tite-Live nous fournirait de nombreux exemples. En voici un : Tout le monde savait à Rome qu'après la prise de la ville, en 390, les Gaulois s'étaient paisiblement retirés avec leur butin, et l'on savait même qu'une partie de ce butin avait été retrouvée, beaucoup plus tard, lors de la conquête de la Cisalpine. Tite-Live ne pouvait ignorer ces faits ni douter de leur authenticité. Mais comme ils sont humiliants pour son patriotisme tout en sachant qu'ils sont vrais, il espère qu'ils ne le sont pas. Heureusement il existe une tradition, visiblement inventée, qui prétend que le dictateur Camille a battu les Gaulois et leur a repris la rançon de Rome. Tite-Live adopte la version légendaire, et qu'il sait fautive, la développe, l'embellit de circonstances qu'il invente et de discours qu'il compose, et voilà de l'histoire à la romaine. Et encore Tite-Live est honnête ; il n'imagine que les détails. Mais il suffit d'étudier

l'historiographie romaine pour voir en trois ou quatre siècles se fabriquer peu à peu, et presque de toutes pièces, l'histoire des premiers temps de Rome. Ce qui nous en reste à nous, c'est surtout le résultat de ce travail, Tite-Live, Denys d'Halicarnasse ; mais les contemporains d'Auguste pouvaient le suivre en détail, en constater les progrès et les étapes et constater que cette histoire avait été construite de la façon la plus artificielle à coups de légendes, de déformations systématiques, de mensonges, et de falsifications. Cela ne les empêchait pas d'en admettre l'authenticité foncière et, pour ce qui regarde Tite-Live et les autres écrivains, de continuer paisiblement et pour ainsi dire innocemment l'œuvre d'imagination qu'on appelait histoire. L'empereur lui-même les y encourageait et, comme l'a dit M. Carcopino, « coopérant à la restauration religieuse entreprise par le nouveau régime, les historiens et les poètes du siècle d'Auguste... s'efforçaient de réconcilier toutes les traditions concurrentes et d'endormir dans le silence et l'équivoque la curiosité ou les scrupules des âmes inquiètes (1) ». Ces scrupules, d'ailleurs, et les inquiétudes se laissaient aisément endormir, bercés par la glorieuse chanson des légendes nationales. Cet état d'esprit assez enfantin peut surprendre, mais je ne crois pas qu'on puisse en contester la réalité et nous devons en tenir compte pour nos conclusions.

Et ces conclusions, voici, semble-t-il, comment on peut les formuler : Virgile a bien eu l'intention de donner un tableau authentique de l'Italie au *xiii<sup>e</sup>* siècle avant notre ère. Ce tableau l'a satisfait et a satisfait son public. Mais cette double satisfaction ne doit pas nous faire illusion. Pour composer cette restitution, les éléments dont il disposait étaient insuffisants ; lui-même manquait, pour les interpréter historiquement, des connaissances nécessaires et surtout d'esprit historique et critique. Enfin Virgile non seulement comme poète profitait du droit reconnu de déformer la réalité, mais appartenait à une époque où les historiens eux-mêmes usaient presque aussi librement des mêmes méthodes et, ce faisant, ne croyaient pas manquer aux lois de l'histoire.

Si ces remarques sont fondées, il paraît vain d'étudier en détail les descriptions de Virgile pour savoir si elles correspondent à une réalité qu'il ne pouvait pas connaître, qu'il n'a pu par conséquent atteindre qu'exceptionnellement et par hasard ;

(1) J. Carcopino, *La louve du Capitole*, dans *Bulletin de l'Assoc. G. Budé*, octobre 1924, p. 34.

et il paraît encore plus vain d'y chercher des éléments directement utilisables par l'érudition moderne pour la connaissance de la protohistoire italique. Si donc, néanmoins, nous procédons à cet examen de détail, ce sera, en partie, pour vérifier la valeur de nos conclusions qui ne sont pas admises par tout le monde, mais surtout pour tâcher de saisir de quels procédés a usé Virgile pour tracer ses tableaux et leur donner un air d'antiquité parfois remarquable.

\*  
\* \* \*

Dans cette étude de détail, notre première démarche consistera à examiner un problème de chronologie. « Sur les premiers habitants du Latium, assure M. Bellessort, et sur les immigrations successives, Virgile adopte les traditions les plus généralement admises des archéologues romains et grecs et que ne dément pas l'archéologie moderne (1). » Cette opinion paraît téméraire et je vous ai dit pourquoi.

Laissons de côté, pour aujourd'hui, « les premiers habitants du Latium », expression d'ailleurs assez vague, et contentons-nous, pour aujourd'hui, d'étudier cette simple question : Enée, arrivant sur les bords du Tibre, trouve installés en Italie centrale un certain nombre de peuples, énumérés principalement au VII<sup>e</sup> et au X<sup>e</sup> livre de l'*En ide*. L'archéologie moderne est-elle d'accord avec lui pour admettre que ces peuples étaient en Italie centrale au XIII<sup>e</sup> siècle avant notre ère et y occupaient les emplacements qu'il leur assigne ?

Ces peuples sont : les Etrusques qui occupent le pays au nord du Tibre, depuis Céré jusqu'à Mantoue ; — les Ligures, dont Virgile n'indique pas le pays ; — les Falisques et autres Latins de la rive droite du Tibre, à Faléries, Fescennium, Capène et sur le Soracte ; — les Latins du Latium — ceux de Préneste et de Gabies ; — les Sabins de la Sabine circonscrite par le Tibre, l'Anio et l'Apennin — les Marses, puis les peuples italiotes situés au sud-est du Latium jusqu'à la Grande Grèce, Herniques, Volsques, Rutules, Auronces, Sidicins, Osques. Sarrastes et parmi lesquels Virgile range les Sicanes. Enfin divers peuples grecs : Arcadiens de Pallantée, Argiens de Tibur et de quelques autres villes.

Tous ces peuples, remarquons-le, existent encore à l'époque clas-

(1) A. Bellessort, *Virgile*, p. 202.

sique. En revanche, on doit noter dans les catalogues de Virgile l'absence de trois noms importants : ceux des Ombriens, des Gaulois et des Samnites. Nous chercherons tout à l'heure à expliquer cette absence.

Voici, d'autre part, ce que, sur le peuplement de l'Italie centrale, nous enseigne la science préhistorique et protohistorique. Au début du II<sup>e</sup> millénaire avant J.-C., l'Italie est habitée par des peuples d'origine mal connue, auxquels la tradition gréco-italique donnait le nom de Ligures, de Sicanes et de Sicules. Puis, vers 1500, arrivent du nord des envahisseurs. Ils venaient de très loin et l'archéologie suit leurs traces depuis la Bohême jusqu'en Italie centrale. C'étaient les ancêtres des Italiens ou Italiotes. Ils n'arrivèrent pas, d'ailleurs, en masse compacte et en une seule invasion, mais par groupes relativement peu nombreux et par vagues successives. Sous la pression de ces nouveaux arrivants, les anciens habitants du pays se retirèrent les uns vers le Nord-Ouest de l'Italie et notamment le long du golfe de Gênes, qui en a conservé le nom de Ligurie, les autres, les Sicules et Sicanes, vers le Sud de la péninsule, d'où plus tard ils passèrent en Sicile où leur nom survit toujours.

Quant aux envahisseurs italiotes, toutes leurs immigrations successives suivent la même route, c'est-à-dire qu'elles arrivent par les plaines du Pô, franchissent l'Apennin, puis cheminent vers le sud le long de la mer Tyrrhénienne. Les premiers arrivés furent les Latins, qui se fixèrent dans les monts Albains — peut-être parce que la résistance des anciens habitants du pays ne leur permit pas d'aller plus loin. Puis viennent, à diverses époques des groupes sabelliens, qui s'établissent au nord-est des Latins, dans l'Apennin central et les Abruzzes. Enfin, aux deux derniers siècles du second millénaire, les Ombriens arrivent à leur tour et, trouvant la route barrée par leurs frères de race, s'arrêtant dans les pays qui, plus tard, porteront les noms de Toscane et d'Ombrie. Leur établissement se produit donc vers l'époque à laquelle la légende plaçait l'arrivée d'Enée en Italie.

Si Virgile avait borné à ces peuples les catalogues des alliés de Turnus ou de ceux d'Enée, on n'aurait guère à lui adresser que des reproches relativement peu importants : on noterait cependant qu'il a tort de placer des Italiotes en Campanie et même, plus au sud, jusqu'au Sarnus : les Osques n'y étaient pas encore au XII<sup>e</sup> siècle et les Sidicins n'y sont pas arrivés avant la fin du V<sup>e</sup> siècle ; on pourrait s'étonner aussi qu'il ne parle pas des Ombriens qui, vers l'an 1000, étaient le peuple le plus puissant d'Italie ; enfin il conviendrait de remarquer que, dans l'*Énéide*, tous

ces peuples très nouvellement arrivés ne paraissent avoir aucun souvenir de leur récente migration, mais se considèrent comme des autochtones, — et ce détail est assez curieux, les historiens grecs ayant alors et depuis longtemps admis que les Sicules avaient été chassés vers l'époque de la guerre de Troie.

Mais voici qui est plus grave. Dans la carte politique de l'Italie centrale, telle que la dessine Virgile la grande nation est celle des Etrusques, qui s'étendent depuis le Tibre jusqu'à Mantoue. Avec Enée, ne l'oublions pas, nous sommes dans la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle. Or, au XII<sup>e</sup> siècle, le fait est absolument certain, les Etrusques n'étaient pas encore en Italie, — et ils ne fonderont Mantoue que six siècles plus tard (1). Sur la date exacte de leur arrivée sur la côte étrusque les savants ne sont pas absolument d'accord. La date la plus probable, cependant, et en même temps la plus favorable à Virgile, se place aux environs de l'an 1000. Virgile s'est donc trompé de près deux siècles et même de beaucoup plus, ses Etrusques étant représentés comme établis depuis longtemps. Mais s'est-il trompé ? Voici un fait assez remarquable et, comme on dit aujourd'hui, assez troublant : Virgile savait parfaitement qu'au XII<sup>e</sup> siècle non seulement les Etrusques n'avaient pas fondé leur empire, mais même qu'ils n'étaient pas encore en Italie. Les Etrusques, en effet, avaient des traditions précises sur l'époque de leur immigration, qu'ils plaçaient à la fin du XI<sup>e</sup> siècle. Cette date n'était pas ignorée des érudits romains, puisque c'est par Varron que nous la connaissons (2). Virgile, naturellement, avait lu Varron et, par conséquent lui aussi connaissait la date traditionnelle de l'arrivée des Etrusques. Ce n'est donc pas par ignorance qu'il n'en a tenu aucun compte ; cette constatation est à retenir.

Il en a agi de la même façon à l'égard des Grecs. Les Grecs, comme vous savez, avaient couvert le littoral de l'Italie d'un cordon de colonies. Mais la plus ancienne de ces colonies, la ville de Cumes, n'avait été fondée qu'à la fin du IX<sup>e</sup> siècle, peut-être même au début du VIII<sup>e</sup>. Toutes les autres colonies étaient beaucoup plus récentes (3). Par conséquent Enée, au XII<sup>e</sup> siècle, n'a pas pu rencontrer d'Arcadiens sur le mont Palatin, ni d'Argiens à Tibur et en quelques autres lieux. En outre, pour les Grecs comme pour les Etrusques, Virgile avait les moyens de se renseigner, et

(1) Voy. J. Gagè. *Les Etrusques dans l'Enéide*, dans *Mélanges de l'école française de Rome*, XLVI, 1929, p. 114-144.

(2) Varron, cité par Censorinus, *De die natali*, 17, 1.

(3) O. Homo, *L'Italie primitive*, p. 77 et suiv.

l'on peut affirmer qu'il savait à quoi s'en tenir sur l'antiquité des cités grecques d'Italie. Ces cités, en effet, avaient une tradition historique, que nous connaissons par les écrivains anciens et que Virgile ne connaissait pas moins bien que nous. Ces traditions, il est vrai, s'écartaient un peu de la réalité, et par l'effet d'une tendance très commune à toute époque, reportaient leur origine à des temps plus anciens. Cependant la plus antique, la cité de Cumès, plaçait sa fondation au milieu du x<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire plus de cent ans après l'arrivée d'Enée, et des autres colonies grecques pas une seule ne se prétendait antérieure au viii<sup>e</sup> siècle. Et tout cela, Virgile pouvait aisément le savoir et le savait certainement. Et voilà donc un second anachronisme, non moins conscient que le premier.

Ici Miss Saunders, qui, comme je vous l'ai dit, accorde une certaine valeur documentaire à l'archéologie virgilienne, émet une opinion assez intéressante. Il est vrai, dit-elle en substance, que les Grecs ne sont arrivés en Italie que longtemps après le xii<sup>e</sup> siècle. Mais avant eux les Minoens y étaient venus et le souvenir qu'ils y avaient laissé s'était confondu avec celui des Grecs proprement dits (1). La question des relations de la Grèce préhellénique avec l'Italie est encore assez obscure et rien, jusqu'ici, n'autorise à admettre l'existence de colonies minoennes sur les côtes italiennes. C'est d'ailleurs un point sur lequel nous reviendrons dans notre prochain entretien. Quant à la confusion des Grecs avec les Préhellènes surtout de Crète, elle est purement hypothétique et il est probable que, si Virgile avait voulu parler de ces peuples préhelléniques, il les eût plutôt désignés sous le nom de Pélasges. Et surtout la désinvolture avec laquelle il feint d'ignorer la chronologie étrusque engage à croire qu'il agit avec la même liberté à l'égard de la chronologie grecque.

Au reste, si la chronologie virgilienne est assez flottante, sa géographie, au contraire, est extrêmement précise et il est très facile de situer sur la carte tous les peuples et la plupart des villes qu'il énumère, si bien qu'après avoir fait ce travail, on se trouve en présence d'une carte politique de l'Italie centrale. Si on l'examine, on constate d'abord qu'elle est parfaitement cohérente et logique, tellement cohérente et logique qu'il n'est pas possible qu'elle soit née de l'imagination de Virgile et l'on en vient à penser que cette carte doit correspondre à une réalité. Or il suffit de jeter les yeux sur une carte moderne de l'Italie vers la fin du

(1) Voy. C. Saunders, *ouvr. cité*, p. 3 et suiv.

v<sup>e</sup> siècle pour constater qu'elle concorde dans tous ses détails, ou peu s'en faut, avec la répartition géographique de Virgile. A cette époque l'Etrurie est encore la grande puissance qu'en fait Virgile. Les Ombriens, dévorés par les Etrusques, par les Sabins et par les Gaulois, n'existent plus comme peuple indépendant, et c'est pourquoi ils ne sont pas mentionnés parmi les alliés ou les adversaires d'Enée. La Campanie vient de rejeter le joug étrusque et se trouve au pouvoir des Osco-Samnites. Enfin les Sabins, Marses, Herniques, Eques et Volsques décrivent autour du Latium un cercle menaçant. Les Gaulois sont encore dans les plaines du Pô et les Samnites demeurent en dehors des préoccupations romaines. Aussi Virgile ne parle-t-il pas d'eux.

C'est donc bien l'Italie centrale du v<sup>e</sup> siècle que Virgile a pris pour cadre d'événements qui se passent au xii<sup>e</sup> siècle. L'anachronisme est fort et nous avons vu qu'il n'est pas involontaire. Nous y reviendrons pour l'expliquer quand notre étude de détail nous aura donné d'autres éléments d'information. Mais constatons pour aujourd'hui que les premiers résultats de cette étude de détail confirment les conclusions provisoires que nous avons posées tout à l'heure et n'engagent pas à chercher dans l'*Enéide* une peinture authentique de l'Italie primitive.

(A suivre.)

---



# Chronologie du romantisme

## (1804-1830)

Cours de M. René BRAY,  
Professeur à l'Université de Lausanne.

---

### V

#### Le romantisme de la « Muse ». 1823.

Nous avons vu en 1822 Victor Hugo sortir du cercle étroit des revues, des sociétés et des académies, dans lequel jusqu'alors il s'était confiné. Il cherche un public plus large, et, sentant son œuvre mûre, il l'expose au grand jour. Peu lui importe que ses *Odes* n'aient pas obtenu toutes les approbations qu'il espérait ; il est lu, des milliers d'exemplaires de son ouvrage se vendent ; ce n'est plus un talent qui naît, ou qui promet, il tient les promesses de ses quinze ans.

Mais ce premier succès ne lui suffit pas. Un volume de vers n'atteint jamais qu'un public restreint. S'il ne rêve pas encore d'effacer la gloire qu'un Soumet s'acquiert en quelques soirées dramatiques, — n'oublions pas pourtant qu'il s'occupe déjà avec ce même Soumet de ce qui deviendra *Amy Robsart* — du moins il ambitionne depuis plusieurs années déjà la popularité large et diverse que seul peut donner le roman. On dit que tout jeune il se promettait d'être « Chateaubriand ». Sans doute entendait-il le Chateaubriand d'*Alala* et de *René*. Depuis, Walter Scott est passé. C'est sur les traces de Walter Scott que Victor Hugo cherche cette gloire dont il aura soif toute sa vie. Il publie en février 1823 *Han d'Islande*.

Il avait déjà écrit *Bug-Jargal*, inséré dans le *Conservateur littéraire*, qu'il remaniera quelques années plus tard. Mais ce n'était qu'un conte un peu long, et qui n'avait touché qu'un tout petit public. Cette fois l'œuvre est plus importante : « quatre volumes in-18 », dit le *Constitutionnel* du 15 février. Victor Hugo

s'y était mis dès 1820 ; le travail avait été interrompu par la mort de sa mère et terminé seulement à la fin de 1822.

*Han d'Islande* est un roman à la manière de Walter Scott : l'auteur l'avouait lui-même. On a relevé non seulement des imitations de détail du romancier écossais, mais la parenté des procédés dans la composition ou la construction des caractères. Mais Hugo n'imitait pas seulement Walter Scott : il est plus important pour notre propos de le voir se lancer, après Nodier, dans un genre qui est à peu près le genre frénétique. Nodier avait traduit *Bertram* du romancier anglais Mathurin. Hugo imite à son tour le révérend Mathurin : Han d'Islande se nourrit de chair humaine et boit du sang humain !

On ne peut s'étonner que des polémiques aient été suscitées par cette publication. Elles furent assez violentes. Le 11 mars, Nodier, dans la *Quotidienne*, sans oser patronner l'œuvre et reconnaître sa postérité, fit un assez vif éloge du talent du jeune romancier. « On reconnaît dans *Han d'Islande* beaucoup d'érudition, disait-il, beaucoup d'esprit, même celui qui naît du bonheur et qu'on appelle la gaieté, même celui qui vient de l'expérience et que l'auteur n'a pas eu le temps de devoir à l'habitude du monde et à l'observation. On y trouve enfin un style vif, pittoresque, plein de nerf, et, ce qu'il y a de plus étonnant, cette délicatesse de tact et cette finesse de sentiment qui sont des acquisitions de la vie, et qui contrastent ici de la manière la plus surprenante avec les jeux barbares d'une imagination malade... »

« Une imagination malade... » Ainsi Nodier, un royaliste, un romantique, fait cependant des réserves formelles sur l'inspiration de *Han d'Islande*. Comment les libéraux classiques n'en feraient-ils pas ? Le *Mercure du XIX<sup>e</sup> siècle*, qui venait d'être fondé par une équipe de doctrinaires, publie un article de Léon Thiessé qui est fort sévère pour le roman : « L'auteur ne se nomme point. C'est, dit-on, un poète... Il est, assurent quelques personnes, une des colonnes de la Société des Bonnes-Lettres : on l'accueille dans certains salons ; de grands seigneurs le protègent ; le Trésor le pensionne. Un écrivain si bien entretenu ne devait pas rester inactif, il a senti cette obligation, et c'est sans doute pour la remplir qu'il a publié *Han d'Islande*... Les métaphysiciens prétendent que le génie est voisin de la démence. S'il en est ainsi, on peut dire que l'auteur de *Han d'Islande* n'est pas très éloigné du génie... L'explication la plus favorable que l'on puisse offrir sur l'origine de ses inspirations, c'est de dire qu'il a subi les tourments d'un long cauchemar, pendant lequel il a rêvé les quatre volumes de *Han d'Islande*... »

Les amis de Victor Hugo s'émurent de cet article. Saint-Valry écrivit même à Thiessé une lettre apologétique. Les parodies furent publiées. Une controverse fort pénible entre les éditeurs du roman et l'auteur attira encore davantage l'attention du public. Le roi accorda au poète une nouvelle pension de deux mille francs.

Il semble qu'avec *Han d'Islande* une scission plus nette s'opère entre le romantisme et le genre frénétique entre le romantisme sain et le romantisme malade, entre celui de Goethe et celui de Byron. Les doctrinaires libéraux tiennent pour le premier. Les romantiques royalistes se divisent : Nodier recule devant le frénétique, Victor Hugo pactise avec lui. Sénancour, dans le *Mercur* du XIX<sup>e</sup> siècle, combat le romantisme malade : « On cherchera la plus grande réunion possible du tact et de l'art, écrit-il, de l'inspiration et de l'étude, ou, comme disait M<sup>me</sup> de Staël, tout le goût conciliable avec le génie. Ainsi le génie romantique ne sera pas précisément abandonné, on en ôtera seulement la déraison. » C'est bien l'avis le plus général parmi les critiques, à mi-chemin de l'outrance frénétique et du passéisme endurci.

Peut-être cet avis, commun chez les critiques, n'est-il pas tout à fait l'avis dominant dans la masse du public. Il faut bien reconnaître que le frénétique avait beaucoup de lecteurs, sinon *Han d'Islande*, du moins les romans du vicomte d'Arincourt. Quand Nodier oscille de l'approbation à la réprobation, c'est bien parce qu'il sent toute la force du courant qui porte le public au romantisme extrême. Il le dit même à propos de *Han d'Islande* : « Les classiques continuent à régner au nom d'Aristote sur la littérature européenne, mais ils règnent comme ces rois détrônés qui n'ont conservé de la puissance que des droits méconnus... Les classiques ont raison dans les journaux, dans les académies, dans les cercles littéraires. Les romantiques réussissent au théâtre, chez les libraires et dans les salons. On avoue les premiers, ce sont les autres qu'on lit. »

A la même heure où Victor Hugo essaie de prendre la tête du romantisme ultra, de se hisser par le roman et la poésie sur les sommets où « le grand Soumet » représente le théâtre, Stendhal tente en face de prendre la tête du romantisme libéral. En février, c'est *Han d'Islande* : en mars, c'est *Racine et Shakespeare*.

Cet opuscule n'est guère qu'un recueil d'articles de revue. Le premier chapitre, si l'on ne tient pas compte de quelques modifications, reproduit textuellement un article publié par Stendhal en octobre de l'année précédente, au lendemain des représentations anglaises à Paris, dans la *Paris Monthly Review*. C'est une pro-

testation contre le stupide chauvinisme des Français. « Pour faire des tragédies qui puissent intéresser le public en 1823, faut-il suivre les errements de Racine ou ceux de Shakespeare ? » Telle est la question posée. La critique des unités, la critique de la conception française de la vraisemblance dramatique occupent la plus grande partie de l'article.

Le chapitre II est un second article, publié dans la même revue, en janvier, sur le rire et la comédie moderne. Le chapitre III seul n'avait pas paru en revue et complétait les deux précédentes études par un essai de définition du « romantisme ».

Ces articles, écrits en français par un Français dans une revue anglaise, lue par des Anglais, à Paris, n'avaient sans doute point fait sensation. La brochure qui les réunissait ne paraît pas avoir eu un bien meilleur destin. Les périodiques libéraux ne purent pourtant pas en passer la publication sous silence : l'*Album* et la *Revue encyclopédique* la signalèrent ; le *Journal de Paris*, après avoir fait l'éloge du style et du courage de l'auteur, s'empressait de prendre la défense des dogmes attaqués ; le *Miroir* s'en prenait aux définitions abruptes, aux oppositions tranchées, aux paradoxes semés par Stendhal dans sa démonstration. Un journal royaliste, le *Drapeau Blanc*, crut lui aussi nécessaire de répondre à Stendhal : « M. de Stendhal... continue Diderot et Mercier, qui voulaient que la poésie fût écrite en prose, et qui n'avaient que les idées les plus prosaïques. M. de Stendhal est un homme de beaucoup d'esprit, moins original, moins fort, moins distingué que Diderot, moins trivial aussi que Mercier, mais ne concevant pas mieux la poésie que ces deux écrivains. »

La plupart des idées exposées dans *Racine et Shakespeare* s'apparentaient à celles qui avaient cours à Milan, chez les « romantistes » italiens, qu'avait longtemps fréquentés Stendhal. Or, dans le même mois, l'un des chefs du romantisme italien exposa aux Français, directement, son système dramatique. On sait la place qu'il tient Manzoni dans la littérature italienne ; mais il ne faut pas oublier celle qu'il tient dans la littérature française et plus précisément dans le mouvement romantique. Étroitement lié avec Fauriel, il se tenait au courant des productions françaises et la critique française n'ignorait pas ses productions italiennes. Un M. Chauvet, critique au *Lycée français*, ayant écrit un article important sur son *Carmagnola* en 1820, il lui avait répondu par une longue lettre sur les unités et la réforme dramatique qui probablement avait circulé parmi ses amis français et qu'on pensait faire imprimer à la première occasion. Cette occasion fut fournie en 1823. Fauriel publiait une traduction du *Comte de Carmagnola*

et d'*Adelghis*, à laquelle il joignait la traduction d'un *Dialogue* du théoricien Visconti et la *Lettre de Manzoni à M. C... sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*.

L'essentiel de cet ouvrage, c'était évidemment la lettre. Est-elle de Manzoni seul ? Fauriel l'a-t-il corrigée ? Peu importe. Les idées littéraires de l'un sont celles de l'autre. Et leur retentissement nous intéresse plus ici que leur origine. Manzoni oppose le métier au génie : il n'a pour le premier que dédain. C'est que la considération du métier — ou de la règle — vicie tout jugement sur l'œuvre d'art, le jugement de l'auteur, celui du critique, celui du public. La règle nuit à la vraie beauté. Les unités détournent de la vérité historique aussi bien que de la vérité psychologique. Manzoni ne veut pourtant pas substituer à la tragédie le drame. Il reste fidèle à la tradition du classicisme, mais il veut un classicisme libéré. L'histoire libérera la tragédie.

Idées fécondes ! Hugo s'en inspirera. Stendhal les adopte, les doctrinaires du *Globe* les répètent. Ce romantisme libéral est aussi loin en 1823 de ce que Stendhal appelle « le galimatias allemand » que de la stérilité néo-classique. Manzoni et Stendhal appellent ensemble la naissance de la tragédie historique. « La nation a soif de sa tragédie historique », écrit celui-ci. Leur seule divergence a trait au vers : Manzoni le garde, Stendhal le condamne. Mais quand les œuvres viendront-elles répondre à l'appel des théoriciens ?

En avril 1823, paraît le premier numéro d'une revue qui n'est pas sans accointances avec le romantisme libéral, et dont il est intéressant de noter la naissance pour mieux juger de son évolution future. C'est le *Mercure du XIX<sup>e</sup> siècle*. Les fondateurs en sont Léon Thiessé, ancien rédacteur en chef des *Lettres Normandes*, le premier traducteur de Byron, libéral d'esprit assez large ; Tissot, ancien professeur de poésie latine au Collège de France, passé successivement à diverses revues libérales, érudit et spirituel ; Henri de Latouche, l'éditeur de Chénier et l'ami de Deschamps ; Etienne, Sénancour, etc.

Le prospectus de la revue témoigne d'un éclectisme assez louable en 1823. Pour nous en tenir aux plus récentes générations, on voit son auteur faire l'éloge de Villemain, d'Ancelet, de Soumet, de Lamartine, de Casimir Delavigne, ultras et libéraux mêlés : c'est une impartialité rare à l'époque. Malgré d'évidents principes classiques, il est prêt à reconnaître tous les talents et il encourage toutes les audaces : « Nous étions un peu rassasiés de nos richesses, nous allons renouveler la vivacité de nos anciennes impressions par des impressions nouvelles... Peut-être sera-t-on téméraire et

peu judicieux d'abord dans les imitations ; mais on sortira du moins des bornes trop étroites que l'on s'était prescrites ; une légitime audace remplacera enfin une timidité excessive... »

Et pourtant, à peine né, le *Mercur*e ne se montre pas tendre pour ce que nous appelons le romantisme. Nous avons vu Thiessé s'acharner sur l'auteur de *Han d'Islande*, Sénancour proscrire la « déraison » frénétique. Thiessé est encore plus net dans un autre article de 1823 : « L'école romantique est sur son sol naturel en Allemagne ; en France, à l'exception d'un petit nombre de bons esprits... qui, pour s'ouvrir de nouvelles routes, n'abandonnent pas celle que la raison trace au génie, la foule des écrivains qui se nomment romantiques n'a point de véritable système littéraire, ne connaît d'autre loi que ses caprices, et mérite d'être également repoussée par les critiques français et par les critiques étrangers. »

Ainsi l'impartialité promise fait place à la plus nette partialité. C'est que le *Mercur*e est essentiellement libéral. Il tient encore plus à ses convictions politiques qu'à ses opinions littéraires. Il ne faut pas que son indulgence pour un groupe d'hommes de lettres le fasse manquer à sa mission politique. Il lutte contre le parti ultra, il lutte contre la Société des Bonnes-Lettres, il lutte contre les organes de la Société des Bonnes-Lettres, bientôt contre cette *Muse française* où se réuniront les *Bons-hommes de lettres*. Comment être indulgent à Hugo dans de telles circonstances ? On l'est pour Lamartine, malgré le parti qui a soutenu le succès des *Méditations*, parce que Lamartine vit à part, écrit à part de la secte ultra ; on l'est pour Vigny, moins compromis aussi. On ne peut l'être pour celui que les ultras considèrent comme leur meilleur espoir littéraire, on ne peut l'être pour tous ceux qui se laissent enlacer, caresser par cette « confrérie académique où l'on voit affluer tous les amateurs de places, de rubans, de pensions, où l'on fait tour à tour des élégies et des cantiques, des sermons et des comédies, où l'on ne connaît de Muse que la faveur et d'Apollon que le budget ».

C'est contre la *Muse française* que combattit surtout le *Mercur*e du XIX<sup>e</sup> siècle. Le premier numéro de la *Muse* parut en juillet 1823. Deschamps eut sans doute la première idée de cette publication au début de l'année. Le *Conservateur littéraire* disparu, le groupe de la rue Saint-Florentin n'avait plus d'organe à sa disposition. Aux *Annales*, il se heurtait à des positions déjà établies. Les autres revues royalistes n'avaient pas les mêmes goûts littéraires. Soumet, Guiraud, étaient tout disposés à donner à Deschamps l'appui de leur talent et de leur nom. Victor Hugo, à l'en croire, résista d'abord aux sollicitations et ne céda que par ami-

tié : résistance fort invraisemblable ! Ses amis, Vigny, Saint-Valry, Desjardins, se joignirent aux premiers. C'était en somme l'élite du salon d'Emile Deschamps.

Lamartine fut sollicité aussi par Deschamps. Il accepta de donner les mille francs que chaque fondateur devait verser. Mais il refusa nettement non seulement sa collaboration, mais même l'appui de son nom. « Si cela ne vous répugne pas trop, écrivait-il à Victor Hugo le 8 juin 1823, voilà ce que je vous propose et vous prie, en ami, d'accepter. Entrez comme fondateur, et moi qui ne puis y mettre ni nom ni esprit, j'y mettrai bien volontiers les mille francs convenus. Cela restera entre nous deux ; vous me les rendrez quand ils seront couverts et au delà par les bénéfices de l'ouvrage. Vous concilierez ainsi toute convenance et vous resterez à portée d'utiliser pour l'avenir les avantages peut-être considérables qui résulteront de l'entreprise. Songez que nous sommes des frères en poésie, en doctrine, en religion, et, j'espère, en sentiments. Ce serait d'un mauvais cœur de refuser. »

Henri de Latouche non plus n'en fut pas, malgré son amitié pour Emile Deschamps. Ses opinions politiques l'écartaient-elles d'une revue royaliste ? Une des premières livraisons de la *Muse* contenait en frontispice une gravure représentant le Génie du mal — celui de la Révolution — précipité du haut des cieux, et Mars et Apollon vengeurs soutenant un écu aux fleurs de lys, brisé en deux morceaux, avec cette devise sur une banderole : *Resilula vigeant!* Mais en littérature aussi Latouche s'éloignait de ses amis. Il venait même de se brouiller avec Lefèvre. Le 12 octobre, Deschamps écrivait à Saint-Valry : « Décidément nous ne mettrons pas dans la revue les vers de Latouche. C'est une chose convenue avec Victor. » C'était bien le royaliste Victor Hugo qui avait écarté le libéral Latouche. Nodier essaya de s'entremettre par une lettre du 25 octobre. Mais il ne pouvait chercher qu'à faire finir sans vilenie une vieille amitié à laquelle les circonstances ne permettaient plus de se prolonger. Entre Latouche et Hugo, Deschamps n'avait pas hésité. Latouche s'en vengera.

L'animateur de la *Muse* est Emile Deschamps. Il a ce qu'il faut pour diriger : il est pour le moment un peu en dehors de la mêlée littéraire, il ne publie rien, il a l'esprit très libre, il est aimable et fin, « la gaieté et l'esprit en personne », dit M<sup>me</sup> Ancelot. Il réunit autour de lui, en dehors des fondateurs déjà nommés, une abondante équipe : Charles Nodier, Baour-Lormian, Chênédollé, Brifaut parmi les plus âgés, Gaspard de Pons, Jules Lefèvre, Jules de Rességuier, Nestor de Lamarque, Durangel, Ancelot, Pichat, Belmontet parmi les plus jeunes, et enfin des dames, Sophie

Gay, très obligeante et très active, sa fille Delphine, M<sup>me</sup> Desbordes-Valmore, M<sup>me</sup> Tastu, M<sup>me</sup> Du'rénoy, M<sup>me</sup> Céré-Barbé, etc.

Cette équipe a paru depuis bien composite, bien hétérogène. L'était-elle tant qu'on le dit, en 1823 ? Ancelot, Nodier, Soumet, Guiraud étaient désignés quelques mois plus tôt par les *Tablettes romanliques* comme les chefs du mouvement. Et Ancelot, celui dont la présence a le plus étonné, est l'ami intime de Vigny. Baou-Lormian depuis longtemps manifeste ouvertement son indulgence pour les novateurs : c'est un « vieux » qui veut paraître « jeune ». Bientôt il se retournera contre ses amis, il les protège encore. Et puis c'est un Toulousain : Soumet, Guiraud, Res-séguier ne peuvent le renier. Chênédollé est lui aussi un vestige de l'école impériale, mais si aimable, si ouvert, encore si enthousiaste : jusqu'à sa mort il sera attentif à toutes les productions nouvelles. Brifaut a traduit Ossian, et il est des Bonnes Lettres.

D'ailleurs peu importe que les idées divergent, si l'esprit est le même. C'est une chapelle que la *Muse*. Sainte-Beuve l'a raillée plus tard : « L'on était là tout entre soi dans la loge grillée... C'était, au premier abord, dans ces retraites mondaines, quelque chose de doux, de parfumé, de caressant et d'enchanteur ; l'initiation se faisait dans la louange ; on était reconnu et salué poète à je ne sais quel signe mystérieux, à je ne sais quel attouchement maçonnique, et, dès lors, choyé, fêté, applaudi à en mourir. Je n'exagère pas : il y avait des formules de tendresse, des manières adolescentes et pastorales de se nommer ; aux femmes, par exemple, on ne disait *Madame* qu'en vers... Après le bel esprit, on avait le règne du *beau cœur*... » La raillerie n'est pas sans perspicacité.

D'ailleurs on avait de communs adversaires, les libéraux, et plus encore, un commun dégoût, celui de « la vulgarité libérale ». « La plupart d'éducation distinguée ou d'habitudes choisies, dit encore Sainte-Beuve, aimant l'art, la poésie, les tableaux flatteurs, la grâce ingénieuse des loisirs, nés royalistes, chrétiens par convenance et vague sentiment », ils s'étaient créé « un petit monde heureux, abrité et recueilli ».

On se réunissait chez Deschamps comme autrefois, chez M<sup>me</sup> Ancelot, chez Sophie Gay, chez Charles Nodier, chez Jules de Rességuier, enfin installé à Paris. « Il y avait rue Taitbout, dit un des habitués du salon Rességuier, un de ces véritables cénacles de la littérature et de l'art, où le goût, la grâce et l'éloquence se donnaient rendez-vous avec la critique, réunion charmante d'esprits d'élite et de femmes distinguées qui, par sa composition, quelquefois aussi par les noms historiques qu'elle renfermait, rappelait tout à fait l'hôtel de Rambouillet, moins les Précieuses. »



Le prospectus de la *Muse* avait été rédigé par Guiraud. Le ton en était très modéré. Une déclaration de fidélité à la poésie, quelques lieux communs sur la littérature « expression de la société », la promesse d'une critique tout ouverte à la nouveauté, la répudiation du chauvinisme littéraire, une assurance d'impartialité, voilà ce qu'il contenait. Ce dernier trait surtout est à retenir : « Dans aucune circonstance, déclarait Guiraud, nos jugements littéraires ne seront dictés, par notre conscience politique. » Nous voilà loin des déclarations politico-littéraires du *Conservateur littéraire* de 1820 ! Il est vrai que malgré cela on écartait Latouche.

Dans une des premières livraisons, Emile Deschamps précisait sa doctrine. « Les grands poètes du grand siècle nous ont laissé des modèles de poésie didactique et narrative, et des satires, des épîtres, des apologues, qui feront sans cesse le charme et le désespoir de leurs successeurs... Nos grands maîtres ont reculé la borne de la perfection dans toutes les lices où ils se sont présentés ; il faut, sous peine de mort littéraire, tenter des carrières où leurs pas ne se soient pas imprimés. Si l'on excepte la tragédie et la comédie, dans lesquelles on peut toujours se faire un beau nom... parce que l'une puise de nouveaux aliments dans chaque siècle révolu et l'autre de nouvelles couleurs dans chaque siècle qui s'ouvre ; si l'on excepte aussi la poésie lyrique dont notre langue nous offre, il est vrai, de magnifiques fragments dans les formes antiques, mais qui n'a point été naturalisée en France, il n'y a plus de gloire possible que dans les genres où n'ont point brillé nos poètes classiques. On doit s'écarter de leur chemin, autant par respect que par prudence, et certes ce n'est point en cherchant à les imiter qu'on parviendra jamais à les égaler. »

On le voit, Deschamps considère le romantisme plutôt comme un élargissement que comme un renouvellement du classicisme. Guiraud confirme Deschamps tout au long de l'important article intitulé *Nos Doctrines*, sur lequel s'ouvrait le numéro de janvier 1824. Il se place dès le début sous la protection de Boileau et proclame à la suite des classiques le dogme de la vérité dans l'art. Le xvii<sup>e</sup> siècle a été le siècle de la vérité ; sauf quelques exceptions, le xviii<sup>e</sup>, croyant continuer le xvii<sup>e</sup>, en a abandonné l'esprit, les néoclassiques ont perverti le classicisme. Il faut revenir à l'esprit du grand siècle. Mais les temps sont autres : si l'esprit doit être le même, la littérature aura pourtant un autre caractère. Le xvii<sup>e</sup> siècle a été objectif, le xix<sup>e</sup> sera subjectif. Il fondera la poésie du cœur s'inspirera des sentiments, surtout du sentiment religieux, à l'analyse opposera l'imagination. Gilbert,

Ducis, Lebrun, Chateaubriand, M<sup>me</sup> de Staël, voilà ses maîtres. « La lutte est entre ceux qui veulent croire quelquefois à leur cœur, et ceux qui, ne croyant qu'à leur raison ou à leur mémoire, ne se fient qu'aux routes déjà tracées, dans le domaine de l'imagination ; on pourrait même dire entre le XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle. »

L'un des premiers faits qui marquèrent l'existence de la *Muse*, ce fut la brouille ou la quasi-brouille avec Lamartine. Lamartine, ami de Victor Hugo, était resté à l'écart, mais assez sympathique. Lui en voulait-on de son abstention ? Quoi qu'il en fût, on profita d'un compte rendu des *Nouvelles Méditations* et de la *Mort de Socrate* pour marquer quelque froideur à l'égard de l'isolé. Ce fut Durangel qui s'en chargea. Lamartine accusa le coup. L'article était paru dans la *Muse* du 1<sup>er</sup> octobre ; il écrivait le 13 novembre à Hugo : « J'ai lu quelques-unes des petites diatribes en question... L'article de la *Muse* était juste, mais sévère dans tout ce qui ne regarde pas *Socrate* ; pour *Socrate*, il n'y a rien compris. Il a pris une scène pour un drame... Cependant on voit que sa rigueur est d'un ami mécontent, et je suis loin d'être choqué. Si vos amis me traitent mal, je vois què les miens vous le rendent bien. J'en suis aussi innocent que vous. On se bat dans les ténèbres dans un temps comme celui-ci où tout est confusion. »

C'était une sorte de complot contre Lamartine. Vigny, qui l'admirait sincèrement, en eut vent à Bordeaux, où il séjournait, et écrivit à Hugo en parlant du poète des *Méditations* : « On dit que vous l'avez excommunié. Je ne puis le croire... Je parierais que vous n'avez pas assez distingué l'ouvrage de l'auteur, vous êtes trop près... » Et il faisait une équitable critique des deux nouveaux ouvrages.

Mais il ajoutait : « Venons à l'homme. C'est ici que je vais baisser comme lui. J'ai de mauvais pressentiments de cette alliance avec les libéraux, de cette séparation de nous ; après avoir vu que le faubourg Saint-Germain, désenchanté de son premier malheur, l'avait un peu délaissé, n'a-t-il pas voulu se faire un succès avec l'autre parti, et se faire par celui-là une seconde infortune, mais dans son genre, mais moins sentimentale que la première ? Tout cela serait bien étroit, mais tout me l'annonce ; dites-moi ce que vous en pensez. »

Lamartine avait joué de la mort d'Elvire pour se faire un succès dans le faubourg. Le souvenir d'Elvire s'estompait, le succès s'effaçait. Lamartine déçu jouait d'une nouvelle infortune, non plus amoureuse, mais philosophique, pour se concilier l'autre parti. Il se détachait de plus en plus nettement, de plus en plus ouvertement des ultras. Son sentimentalisme reli-

gieux tendait vers l'effusion humanitaire. L'évolution était commencée. Les ultras dédaignés se vengeaient : la *Muse* était encore trop liée au royalisme ultra pour négliger ce mouvement d'opinion. Soumet et Deschamps laissaient passer la « petite diatribe » de Durangel, Guiraud et Hugo, malgré leur amitié et leur admiration pour Lamartine, n'osaient pas s'y opposer.

Il est donc inutile de supposer à cet article d'autres motifs moins avouables, par exemple cette rancune que l'on a attribuée gratuitement à Soumet contre Lamartine, parce que celui-ci aurait « dérobé » à celui-là le sujet de la *Mort de Socrate*. Mais il ne faut pas cacher que l'évolution politique du poète des *Méditations* entraîne son évolution littéraire. C'est en 1823 que Lamartine discute, donc approuve en partie les idées de Stendhal, en 1823 qu'il se dit « classique dans l'expression » et « romantique dans la pensée », en 1824 qu'il écrit cette lettre à Genoude, son ami, dans laquelle il ne faudrait pas voir un simple mouvement d'humeur contre les romantiques qui l'ont abandonné, ou les classiques qui l'exaspèrent : « Je regois quelquefois cette *Muse française*, dit-il le 22 mars ; elle est en vérité fort amusante. C'est le délire au lieu du génie. Mais je trouve qu'avec votre autorité en littérature, vous dites des niaiseries aussi. L'autorité est bonne en matière de foi ; mais en matière de goût, le goût est à lui seul son juge... »

Ainsi Lamartine songe déjà à siéger au plafond ; au plafond politique, puisque royaliste, il courtise, nous dit Vigny, les libéraux ; au plafond littéraire, puisqu'il souhaite que « les deux absurdités rivales » s'écroulent pour « faire place à la vérité ». Ce n'est pas en général une attitude fort habile. Elle explique en tout cas les « petites diatribes » qui assaillirent à la fin de 1823 l'auteur des *Nouvelles Méditations* et de la *Mort de Socrate*.

L'article le plus élogieux qui rendit compte de ces ouvrages, fut celui des *Lettres champenoises*. La *Mort de Socrate* enchantait le rédacteur : « Je n'ai rien trouvé de faible ou de disparate dans ce poème », écrivait-il. La *Muse française*, nous l'avons vu, fut plus sévère. Sans doute les éloges ne sont pas absents de son compte rendu : « En général la poésie de M. de Lamartine est pleine de la plus délicieuse rêverie ; on ne peut l'entendre sans attendrissement et même sans larmes. Nul poète n'a su mieux exprimer cette étrange inquiétude, cette rêveuse souffrance qui pèse sur certains hommes dans les âges de décadence ou de transition... » Mais les critiques ne manquaient pas davantage : manque d'originalité, absence de composition, monotonie des images,

négligences dans les rimes, ce sont là des reproches sérieux sous la plume d'un soi-disant ami.

Les *Annales de la littérature et des arts*, organe de la Société des Bonnes-Lettres, furent encore plus sévères. La *Mort de Socrale*, prétendait le critique, n'est pas un poème, le style est relâché, les comparaisons sont peu poétiques. Les *Nouvelles Méditations* sont d'une tristesse trop monotone, telle comparaison manque de noblesse, telle description est emphatique, tel vers trop précieux, telle tournure incorrecte, telle expression fautive, ou prosaïque, ou grotesque. « Ne dirait-on pas, lit-on en conclusion, que déjà les admirateurs de cet écrivain sont tentés, pour le classer, de créer un nouveau genre de poésie qu'ils appelleront le genre rêveur ? Et ils ne s'aperçoivent pas que cette dénomination même est plutôt une censure qu'un éloge ; que cette faculté rêveuse explique le défaut d'ordre, de liaison, de sens dans les idées, et rappelle trop le mot d'Horace : *aegri somnia*. Ils auraient beau faire, je doute qu'ils parviennent à faire prévaloir cette espèce de *cauchemar poétique*. »

La *Revue encyclopédique* publia un article qui fut presque du même ton : « Les défauts de l'auteur ont suivi la même progression que ses beautés ; ce qui n'était que vague dans les premiers essais est obscur dans les seconds ; ce qui ne fut que singulier est aujourd'hui bizarre... Tantôt l'auteur se perd dans les nues ; tantôt il tombe dans une simplicité qui approche du vulgaire, je dirai même du trivial... Les fautes de toute espèce qui se rencontrent dans ces vers sont à peine concevables... »

Chose naturelle après ce que nous avons dit, ce sont les libéraux doctrinaires qui apprécièrent le mieux le talent de Lamartine. L'article de Rabbe dans les *Tablettes universelles* est excellent. Rabbe voit nettement l'apport original du poète : « les émotions neuves » animant « des compositions toutes rêveuses, toutes aériennes », la révélation poétique d'« inquiétudes vagues, mais réelles ». Il saisit d'un seul coup d'œil le défaut et la qualité : « On sait que M. de Lamartine se passe en général de plan et d'ordonnance. Il bâtit même quelquefois, sans trop de choix, sur les idées d'autrui ; mais sa création, qui commence aux détails, revêt une première esquisse de richesses inattendues ; et il domine ordinairement la pensée qu'il emprunte de toute la hauteur d'un style plein de grâce et de charme. » Et plus loin : « M. de Lamartine ne connaît jamais d'inspirations sans générosité. » Sans doute on peut reprocher à Rabbe de mettre Lamartine au-dessous de Casimir Delavigne ; mais ne serait-il pas plus juste de dire qu'il met Delavigne au-dessus de Lamartine ?

A la fin de 1823, Lamartine se trouve donc, par sa volonté et les circonstances, assez éloigné de la plus grande partie du royalisme ultra. Les Bonnes-Lettres n'ont pas su l'attirer. Depuis *Han d'Islande* et peut-être même depuis les *Odes*, Hugo, plus timidement, tend aussi à s'éloigner d'alliés politiques trop compromettants. La littérature désunit ce que la politique avait pensé unir. Soumet et Guiraud eux-mêmes vont protester contre les excès classiques des chefs de la Société des Bonnes-Lettres.

Lacretelle jeune, dans un discours d'ouverture, le 4 décembre 1823, attaquait violemment toutes les doctrines nouvelles : « O honte ! ô démençe ! s'écriait-il, on vient d'invoquer contre nos classiques, non seulement l'autorité d'une femme bien plus célèbre par la force et l'éclat de son esprit que par la sûreté de son goût... mais encore l'autorité de Schlegel, ce Quintilien du romantisme... ! Irons-nous sacrifier à des dieux étrangers, qui demandent en holocauste les plus grandes et les plus pures renommées du monde littéraire ? Irons-nous déposer à leurs pieds les plus belles couronnes de France, et nous écrier comme un peuple conquis : *Vive la Germanie ! Vival Teulonia !...* » Et plus loin : « J'ai peur en vérité qu'on ne reconnaisse plus les Français sous ces habillements lugubres empruntés à nos voisins... Que dirait-on d'un noble dégradé qui, peu content de méconnaître les exemples glorieux laissés par nos pères, viendrait effacer l'inscription que l'admiration des siècles a gravée sur leur tombe ? C'est à une impiété de ce genre que pourrait nous conduire la frénésie romantique... Écrivains royalistes, cœurs plein de loyauté, pleins de flamme..., gardez-vous de prendre un étendard différent du nôtre, quand nous combattons d'une même ardeur les doctrines impies, les fureurs révolutionnaires. Tout blasphème contre Racine et Fénelon vous irrite sans doute autant qu'une diatribe contre Henri IV ou contre Louis XIV, car tout se lie dans les sentiments royalistes ; ainsi que les éloquents auteurs du *Génie du christianisme*, de la *Législation primitive* et de l'*Essai sur l'Indifférence religieuse*, marchons au combat précédés par les images de nos pères ! »

L'appel était peut-être éloquent, habile l'invocation adressée au patronage de Chateaubriand, de Bonald et de Lamennais, impérieuse la défense de quitter l'étendard royaliste ; mais la politique n'a plus le même empire sur la littérature. Puisque les royalistes classiques ne se départent pas de leur intransigeance, pourquoi les romantiques endureraient-ils tous les coups sans se plaindre ni rispoter ? Guiraud marque déjà des vellétés d'indépendance dans une lettre à Soumet du 8 décembre : « M. Lacretelle

ferait mieux de se taire que de s'occuper de choses qu'il ne connaît pas. La mélancolie de Millevoye et de Chateaubriand ne doit rien à l'Angleterre ni à l'Allemagne ; le pauvre homme ne voit pas que ce sont les *Méditations* de Lamartine qui ont renouvelé la poésie française et que la grande élégie à laquelle il préfère les petits vers légers de Parny est sortie toute vivante des ruines de la Révolution. Il faudra, mon cher ami, que tu lui fasses la leçon, la première fois que tu le rencontreras. »

Bien d'autres s'émurent de ce discours : « J'ai rencontré Villemain, écrivait Nodier à Hugo le 18 décembre, il est furieux contre Lacretelle et m'a dit qu'il ne reparaitrait pas de sitôt à la Société des Bonnes-Lettres, parce qu'il se croirait obligé de prendre la défense de l'élégie lamartinienne que Lacretelle a dénigrée si injustement l'autre jour. Voilà qui venge Lamartine des sottises criques de la *Muse*... »

C'était le premier coup de tonnerre qui annonçait l'orage. Les classiques se raidissaient, les romantiques grondaient. Au début de janvier 1824, la *Muse* publiait le manifeste de Guiraud, *Nos Doctrines*, — nous l'avons analysé plus haut — qui, mettant la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle sous le patronage de celle du XVII<sup>e</sup> et les opposant toutes deux à celle du XVIII<sup>e</sup>, affirmait néanmoins que le XIX<sup>e</sup> ne répétait pas le XVII<sup>e</sup>, insistait sur l'objectivité de celui-ci, la subjectivité de celui-là, légitimait enfin sans ambages la « poésie du cœur », c'est-à-dire la poésie lamartinienne attaquée par Lacretelle. L'année 1824 allait voir éclater la crise.

Mais notre revue de l'année 1823 ne serait pas complète si nous ne montrions, derrière toute cette agitation menaçante, la progression sûre, constante, puissante de la pénétration étrangère déjà relevée dans les années précédentes. « Quel est l'ouvrage littéraire qui a le plus réussi en France depuis dix ans ? interroge Stendhal dans *Racine et Shakespeare*. Les romans de Walter Scott. » La même année, Patin déclare dans la *Revue encyclopédique* que « les romans de Walter Scott, considérés comme compositions littéraires, sont, bien certainement, les livres les plus distingués, sous tous les rapports, qui se publient en Europe ». Victor Hugo, dans la *Muse française*, à propos de *Quenlin Durward*, paye un éclatant tribut d'admiration au romancier écossais. Dans les *Débats*, Hoffman ne tarit pas d'éloges. Mais on n'en finirait pas de dénombrer tous les rayons de cette gloire.

Byron n'est point pour cela délaissé. Les lithographies de Géricault et de Delacroix, *Mazeppa*, le *Giaour*, *Lara*, *Marino Faliero*, *Don Juan*, répandent plus largement sa renommée. Les traductions de Shakespeare ont une vogue considérable. Sten-

dhal constate que dans les cabinets de lecture sept à huit exemplaires de la traduction de Guizot ne suffisent pas à satisfaire l'avidité de la jeunesse. « Une grande révolution théâtrale se prépare en France, dit-il. D'ici à quelques années on suivra les errements de Shakespeare. » En janvier 1824, Alfred de Vigny annonçait dans la *Muse française* la prochaine publication de la nouvelle traduction de Shakespeare par Bruguière de Sorsum : « C'est une entreprise de haute importance, écrivait-il ; jusqu'à présent l'on n'avait connu cet ouvrage en France que par des traductions en prose par lesquelles il était impossible que tout le génie du poète fût révélé. Mais, après la lecture de celle que nous annonçons, on comprendra toute la grandeur du tragique anglais, et l'on sera frappé par le style d'une grande pensée, qui n'avait peut-être pas été assez appréciée jusqu'ici... »

En septembre 1823, on jouait à l'Odéon une adaptation de *Clavigo*, un « drame bourgeois » de la jeunesse de Gœthe. En novembre, au Gymnase, Scribe adaptait *le Frère et la Sœur* ; la même pièce était imitée dans un petit drame joué dans le même mois à l'Odéon. Saint-Valry en parlait dans la *Muse* : « Cette imitation, faite avec beaucoup d'esprit et d'adresse, a fourni à plusieurs critiques fort savants l'occasion de dénigrer le beau génie de Gœthe et la littérature allemande... Le public s'est montré moins classique et plus juste. »

C'est aussi le moment où le baron d'Eckstein fait les plus vigoureux efforts pour donner à la France une image de la littérature allemande plus nuancée que celle de M<sup>me</sup> de Staël. Dans le *Drapeau blanc* et dans les *Annales*, ce catholique cosmopolite fait campagne pour une imitation judicieuse de l'Allemagne, mais non de toute l'Allemagne, et pour une imitation sans emprunts. Il déteste le romantisme à la Byron, il exècre Kotzebue ; il déclare que la littérature du grand siècle fut ce qu'elle devait être, mais que seules sont classiques les littératures originales, la littérature grecque par exemple ; il admire les frères Schlegel pour avoir ramené les écrivains allemands à l'étude des littératures originales ; il voudrait que les Français, à l'exemple de leurs voisins, allassent chercher chez les Grecs, en Orient, dans le Moyen Age, une inspiration qu'ils n'ont plus. Attitude originale certes, et sans doute pour cela à peu près sans influence !

Si l'on veut mesurer en cette année 1823 les progrès du romantisme, il suffit de feuilleter les quelques articles que donne à la *Quotidienne* Charles Nodier, ce baromètre littéraire. Le 19 mars, il rend compte des *Œuvres* de Millevoje et en profite pour tracer un vaste tableau de l'évolution littéraire, qui est une justifica-

tion de la littérature nouvelle : la monarchie d'ancien régime impliquait le classicisme, la Révolution a émancipé la société, le libéralisme de 1820 en est le fruit ; il implique à son tour une littérature nouvelle, le romantisme. Un libéral conséquent ne peut être que romantique ; un royaliste peut aussi fort bien être romantique, car la monarchie de 1820 est une monarchie libérale ; seul doit être classique celui qui souhaite un retour complet au système social d'avant la Révolution.

Le 3 juin, nouvel exposé de doctrines et constatation du succès général du romantisme. « Toute la nouvelle génération poétique marche dans cette voie, autrefois si sévèrement interdite à l'imagination et sur laquelle on ne pouvait faire un pas sans être frappé de l'anathème magistral des souverains de la critique. Aujourd'hui encore, quelques autorités, justement imposantes, s'élèvent de temps à autre contre l'instinct ingénieux et puissant qui emporte la littérature hors du cercle *popilien* qu'Aristote avait tracé autour d'elle. Qu'en résultera-t-il ? On payera un légitime témoignage d'estime à la pureté de leur goût, à l'étendue de leur érudition, à la sagesse de leurs doctrines, mais on ira pleurer aux tragédies romantiques, on s'attendrira aux touchantes élégies, on frémissera d'admiration aux odes sublimes de cette brillante pléiade de jeunes poètes, la gloire de notre génération et l'espérance des générations qui s'approchent. »

Le 29 août, il laisse Walter Scott au rang de classique, fait encore l'éloge du romantisme, mais en écarte le mélodrame à la manière de Lewis, les excès de mélancolie inspirés de *Werther*, le frénétique byronien.

Le 3 octobre, à propos des *Nouvelles Méditations*, nouvelles précisions. La poésie nouvelle sera avant tout chrétienne. La religion crée le poète. « Le christianisme est arrivé, accompagné de trois muses immortelles qui régneront sur toutes les générations poétiques de l'avenir, la religion, l'amour et la liberté. » Chateaubriand, relevant le christianisme, a redonné vigueur et force « à toutes les hautes pensées, toutes les affections généreuses de l'homme, sans lesquelles il n'y a point de poésie. Dès ce moment la poésie fut retrouvée, ou, pour se servir d'une expression plus juste, qui n'a d'extraordinaire que l'apparence, la poésie nationale fut trouvée. »

Lamartine, Hugo, Vigny, Soumet, Guiraud avaient déjà essayé leur talent. Des œuvres étaient nées : au théâtre, dans le roman, dans l'élégie, dans l'ode, dans le poème le romantisme existait et par suite affirmait sa légitimité. On pouvait honnir des excès : le mélodrame effrayait, le roman frénétique rencontrait des résis-



tances. Mais ces excès mêmes plaisaient au public. L'appât de la nouveauté agissait, la critique ne pouvait rien contre les engouements des lecteurs et des spectateurs. Et la critique ne pouvait plus, lorsqu'elle était sincère, nier qu'en dehors de ces excès il y avait tout un renouvellement, dont aucun esprit sérieux ne faisait fi. On se montrait sévère pour les négligences de l'un, les audaces de l'autre. Mais on n'osait plus ni ignorer, ni contester, ni dédaigner des beautés que le goût public imposait. Tout au plus affirmait-on encore parfois que ces beautés étaient classiques. Subterfuge, dont presque personne n'était dupe ! Le fossé se creusait entre classicisme et romantisme. De plus en plus le romantisme apparaissait comme autre chose. Le goût de la vérité en faisait le fond, comme de la littérature classique : mais était-ce la même vérité ? Le mot de Barante avait fait fortune. A société nouvelle, littérature nouvelle. On ne pouvait effacer la Révolution ; la société de 1823 vivait dans un ordre post-révolutionnaire. La littérature nouvelle devait répondre à des besoins nouveaux. Déjà on commençait à les définir. La réforme se faisait consciente. On voulait instaurer une poésie du cœur, une littérature du sentiment, vraie, mais d'une vérité sentie et non démontrée, d'une vérité appréhendée en soi et non observée chez les autres : l'individualisme pointait.

(A suivre.)

#### OUVRAGES CONSULTÉS

1. F. Baldensperger *Goethe en France*, 1904.
2. Edm. Biré. *Victor Hugo avant 1830*, 1883.
3. J. Dedicu. *Jules de Rességuier, Les Annales romantiques*, 1913.
4. Ch.-M. Des Granges. *La presse littéraire sous la Restauration*, 1907.
5. E. Dupuy. *La jeunesse des romantiques*, 1905.
6. Edm. Est'ève. *Byron et le romantisme français*, 1907.
7. H. Girard. *Un bourgeois dilettante à l'époque romantique, Emile Deschamps*, 1921.
8. I.-A. Henning. *L'Allemagne de M<sup>me</sup> de Staël et la polémique romantique*, 1929.
9. J. Larat. *La tradition et l'exotisme dans l'œuvre de Ch. Nodier*, 1923.
10. L. Maïgron. *Le roman historique à l'époque romantique*, 1898.
11. J. Marsan. *La bataille romantique, 1<sup>re</sup> série*, 1912.
12. *La Muse française, 1823-1824*, éd. Marsan, 1907, 2 vol.
13. L. Séché. *Lamartine de 1816 à 1830*, 1906.
14. L. Séché. *Le cénacle de la Muse française*, 1909.
15. A. Sessely. *L'influence de Shakespeare sur Alfred de Vigny*, 1928.
16. M. Souriau. *La préface de Cromwell*, 1897.
17. Stendhal. *Racine et Shakespeare*, éd. Martino, 1925, t. I.
18. P. Trahard. *La jeunesse de Mérimée*, 1925, t. I.

# Essai d'une classification des intuitions atomistiques

par Gaston BACHELARD,  
*Professeur à l'Université de Dijon.*

---

## III

### L'atomisme réaliste.

#### I

Aux intuitions faciles et claires qui viennent soutenir de prime abord les doctrines atomistiques, il faut joindre pour expliquer le succès pédagogique de ces doctrines l'aide d'une métaphysique également simple et directe. C'est la métaphysique réaliste. On comprend en effet que le réalisme se présentera sous un jour d'autant plus net qu'il correspondra à un objet mieux défini. L'atome bien isolé dans le vide, assuré de l'immutabilité de ses caractères, est facilement pris comme l'archétype de l'objet indépendant et immuable.

Cependant cette position réaliste qui sera, dans le cours de l'évolution des systèmes, une position particulièrement solide n'est pas, semble-t-il, une doctrine métaphysique initiale, du moins en ce qui concerne la philosophie classique. Les historiens de la philosophie grecque s'accordent en effet pour établir que l'atomisme de Leucippe et de Démocrite dérive de l'école éléatique. *L'être* aurait été saisi par la méditation métaphysique d'abord dans son unité transcendante. Le mérite de Leucippe et de Démocrite est précisément de réserver une certaine unité à l'être tout en le morcelant et en le dispersant dans l'espace. Sans doute Démocrite accepte le vide, mais pour lui le vide ne pénètre pas au principe de l'être. Ce point est mis en lumière dans une page péné-

trante de M. Léon Robin (1). « La filiation, qui unit probablement en fait l'école abdéritaine à l'éléatisme, est attestée, entre les doctrines, par Aristote et avec autant de précision que de force. Les Éléates, dit-il en substance, avaient, au mépris des faits et *au risque de toucher à la démence*, proclamé l'unité et l'immobilité absolues de l'Être. Leucippe se garde de leur ivresse logique, il fait des concessions à l'expérience sensible, il veut sauver la pluralité et le mouvement, la génération et le devenir. Mais d'un autre côté il concède aux Éléates, et que l'Être véritable est exempt de vide, et que, sans le vide il n'y a pas de mouvement. Il faut donc, puisque la réalité du mouvement est admise, que le vide constitue, en face de l'Être, un Non-Être aussi réel que lui ; puisque la pluralité est admise, qu'elle existe dans le non-être du vide, et non dans l'Être, duquel elle ne pourrait sortir. Ainsi l'Être est à ses yeux une multiplicité infinie de masses, qui sont invisibles en raison de leur petitesse. Elles se meuvent dans le vide. Quand elles entrent en contact, elles ne font pas une unité, mais c'est par ces rencontres que, en s'unissant, elles produisent la génération, en se séparant, la corruption. Par conséquent, Leucippe et, avec lui, Démocrite ont monnayé l'Être éléatique, en tant que corps homogène, en un nombre infini de coupures pleines et *solides, corps indivisibles, masses atomes*. » Mabileau écrivait de même : « Leucippe suppose Parménide (2).

On peut dire, pour employer l'heureuse expression de M. Robin, que, dans le monnayage de l'Être éléatique par Leucippe et Démocrite, la valeur logique est d'abord entièrement conservée, car l'atomisme métaphysique primitif traite en somme le sujet logique d'un jugement singulier de la même manière que l'éléatisme traite le sujet logique d'un jugement universel. On va ainsi de l'Être pris dans son unité absolue à des objets spéciaux qui seraient assurés de garder leur unité individuelle. Dans cette déduction métaphysique, l'atome est donc considéré comme unité logique avant d'être pris comme unité matérielle. Cela explique la *simplicité* toute logique, toute pure de l'atome démocritéen.

Mais si l'atome est si logiquement et si radicalement simple, il faudra que tous les atomes soient identiques. Tout ce qui pour-

(1) Léon Robin, *La Pensée grecque et les origines de l'esprit scientifique*, p. 136.

(2) *Loc. cit.*, p. 39.

rait les différencier devrait être cherché dans des relations où jouerait une contingence incompréhensible pour la pensée éléatique. M. Robin montre nettement la nécessité métaphysique de l'identité des atomes (1). « Les atomes étant l'étendue pleine répétée à un nombre infini d'exemplaires, toute propriété qui n'est pas contenue dans cette essence fondamentale de l'Être sera, en vertu de la méthode éléatique, exclue des atomes. Ils ont donc tous la même nature, sans aucune diversité qualitative, tout comme l'Être des Éléates ; ils ne peuvent pas plus être changés qualitativement qu'ils ne peuvent être divisés, de sorte qu'ils sont doublement impassibles ; le Non-Être ne pouvant donner naissance à l'Être, ils sont inengendrés, donc impérissables. »

## II

A méditer ce passage de l'éléatisme à l'atomisme, on pourrait donc croire que la réflexion métaphysique est suffisante pour faire sortir les doctrines des doctrines ; mais venons à une question d'ordre pédagogique, d'ordre subalterne si l'on veut, qui nous éclairera par la suite sur la filiation réelle des doctrines métaphysiques : sous quelle impulsion, l'idée du morcellement de l'Être éléatique est-elle venue à l'esprit du métaphysicien ? Il n'est pas douteux que ce soit sous l'impulsion des intuitions sensibles. Il n'y a en effet aucune raison interne de sortir de la pensée éléate dès qu'on en a compris la pureté. On ne peut venir à l'atome que pour des raisons expérimentales.

Mais comment cantonner l'expérience dans un simple rôle d'occasionnalisme métaphysique ? Fatalement les intuitions sensibles devaient propager leur influence de proche en proche dans toute la philosophie de la matière. Une avenue inductive continuait la voie étroite de la déduction logique. Un réalisme envahissant succéda donc à l'ontologie logique de Leucippe. Comme nous l'avons indiqué dans notre introduction, Épicure établit en quelque sorte *un atomisme naïf en parlant d'un atomisme savant*.

D'ailleurs en admettant même que le processus de pensée qui conduit à morceler l'Être s'engage logiquement, n'est-ce pas l'expérience qui suggère d'arrêter ce morcelage sur un terme ultime. C'est ce que Mabileau a très bien vu (1) : L'indivisibilité

(1) Robin, *loc. cit.*, p. 137.

(2) Mabileau, *loc. cit.*, p. 189.

de l'atome démocritéen « est physique et non mathématique, et... elle est plutôt induite de l'expérience que déduite d'un théorème ».

Mais alors cette pensée facile, cette intuition qui concilie la géométrie et la physique, cette philosophie peu soucieuse de séparer la logique et l'expérience, cette doctrine plus à son aise dans un air de vraisemblance que dans une atmosphère de vérité, voilà vraiment un atomisme fait pour traverser les âges, pour renaître à la suite de philosophies diverses, pour s'adapter aux connaissances scientifiques dans les différents stades de leur progrès. Grâce au miracle grec, cet atomisme naif n'est pas chronologiquement premier. Il reste cependant primitif. En dressant notre tableau des possibilités de la pensée atomistique, nous ne devons donc pas hésiter à renverser le plan historique et à prendre comme type l'atomisme le plus substantialiste.

Considérons donc l'atome le plus chargé de substance, le plus riche en qualités. En effet, si l'atome reçoit les qualités les plus diverses, il apparaît, par principe, comme un moyen de synthèse facile. On s'aperçoit qu'il est plus aisé à comprendre que bien d'autres éléments. C'est donc bien lui qui, psychologiquement parlant, est le premier. Nous l'appellerons *l'atome du réalisme interne* pour le distinguer d'un élément d'une philosophie atomistique qui ne suit pas toutes les séductions du réalisme naif. Nous appellerons cette dernière philosophie *l'atomisme réaliste externe*. Nous verrons que ce dernier atomisme, à l'encontre du premier qui est tout affirmatif, s'appuie sur des négations nombreuses. Mais cette distinction s'éclairera à l'usage. Essayons donc de caractériser maintenant la pensée substantialiste « monnayée », dispersée, multipliée dans les diverses sortes d'atomes.

### III

Disons tout de suite que le réalisme en général est la moins évolutive des philosophies parce qu'il est le plus simple des systèmes. Il explique tout à l'aide d'une seule fonction épistémologique : la référence directe de la qualité à la substance. Une fois affirmé qu'un corps possède telle ou telle propriété, toute question ultérieure passe pour inutile ou du moins dérivée. Il semblerait que dans une telle philosophie on puisse trouver une discrimination immédiate entre ce qu'il y a de réel dans le phénomène et ce qu'il y a d'illusoire ! Ainsi, les divers problèmes de la composition substantielle ou phénoménale que nous étudie-

rons dans le chapitre suivant auraient le double caractère d'être dérivés et par certains côtés frappés d'erreur dès leur énoncé. La vraie métaphysique, la vraie science ne résideraient pas dans ces problèmes de la composition, elles résideraient dans la découverte du seul lien réel, de la seule fonction épistémologique décisive et première, encore et toujours dans *la liaison* d'une substance particulière à ses qualités, ou inversement dans la mise en rapport des qualités phénoménales aux qualités substantielles. C'est à cet idéal, à peine discuté, qu'aboutira Mabileau dans les dernières pages de son livre sur l'atomisme (1). « Le progrès de la science consiste à relier les manifestations externes de la matière à sa constitution interne, de manière à établir, par la dépendance des deux ordres, l'unité de la loi sans laquelle il n'est point d'explication véritable. » Ainsi on pose comme possible et même comme clair la dépendance entre un ordre d'entités profondes, cachées, substantielles et un ordre de qualités apparentes et visibles. Il semble à lire une affirmation comme celle de Mabileau que la fonction épistémologique que nous appellerons pour être bref la *fonction réaliste* correspond à une idée qui va de soi : elle relierait par un lien, suffisant pour tout prouver, l'interne de la substance aux manifestations du phénomène. Le réalisme ne s'en tiendrait donc pas à une affirmation de la réalité du phénomène, mais il se renforcerait d'une affirmation de la réalité de la substance. Nous verrons avec quelle tranquillité l'atomisme se fonde sur ce réalisme redoublé.

Mais alors on peut poser une objection métaphysique que présente en termes excellents Hannequin (2). « On ne peut en effet donner à la substance la haute main sur ses modes qu'à une seule condition : c'est qu'ils sortent d'elle-même : c'est donc qu'elle les déroule au gré de sa puissance, qu'elle les produise et qu'elle les crée. Mais qui limitera sa puissance créatrice ? Qui la dirigera ? Qui obligera cet absolu, dans ce qu'on appelle des circonstances rigoureusement semblables, à dérouler deux fois des modes identiques ? Et même que peuvent être pour la substance, pour ce qui dépend de soi et ne dépend que de soi sous peine de n'être point substance, des circonstances, des occasions, des conditions extérieures à elle-même ? » Pourquoi en effet ne mettrions-nous pas toute la diversité au compte de la substance ? Comment des circonstances influeraient-elles sur la substance si la substance ne contient pas, dans ses attributs même, l'occasion

(1) Mabileau, *loc. cit.*, p. 534.

(2) Hannequin. *Essai critique sur l'hypothèse des atomes...* p. 245.

de cette influence ? Finalement, si la substance suffit à expliquer une qualité, elle doit expliquer toutes les qualités. Peu à peu, dans cette voie, on arrive fatalement à l'explication par l'individu. Et ainsi d'affirmations en affirmations, le réalisme, parti d'un Cosmos opposé à la pensée, devient « chosiste » ; de chosiste il devient atomiste, car l'atome c'est la chose vraiment chose qui résiste à l'analyse par une position complètement et définitivement objective. Autrement dit, pour la pensée réaliste, le réel ne peut rester sous la dépendance de notre morcelage ; il faut donc que le morcelage trouve son terme. C'est à cette seule condition que le réel peut être défini en dehors de notre action sur phénomène. Si la division était indéfinie, la substance serait un véritable phénomène puisqu'elle se traduirait sans cesse dans l'illusion d'une composition. Si au contraire l'unité de la Réalité était infrangible, la Réalité serait bien près de n'être que l'idée d'une réalité. C'est dans une situation intermédiaire que la substance et la réalité se confirment l'une l'autre. Fatalement, une philosophie réaliste doit devenir un atomisme réaliste. *L'atomisme, c'est le matérialisme précis.*

Il nous semble dès lors très important de souligner, au niveau même de l'atome, le développement ou plutôt l'étalement du réalisme. L'atome qui, en s'en tenant à sa fonction épistémologique primitive, ne devrait fournir que des raisons pour expliquer la composition des phénomènes, reçoit vraiment, comme des qualités intimes, tous les traits du phénomène. Les exemples viennent immédiatement à l'esprit du lecteur :

Remarque-t-on que les choses prises au niveau de notre expérience manifestent une cohésion qui est, tout bien considéré, le phénomène le plus évidemment hostile à l'intuition atomistique ? Aussitôt, on attribue à l'atome des crochets qui lui permettront de se fixer à d'autres atomes en faisant passer d'ailleurs la cohésion interatomique dans le domaine intra-atomique, qui se voit du même coup pourvu d'une cohésion essentielle. Ainsi, d'une part l'atome reçoit deux qualités presque contraires : il est isolé et il s'attache ; d'autre part, la qualité phénoménale à expliquer devient une qualité substantielle qui n'a plus besoin d'explication puisqu'elle se pose sous le signe du réalisme. Au surplus, si l'on se rend compte de ce qu'il y a de naïf dans cette image des atomes accrochés, on se borne à dire, avec la science moderne, que l'atome a des affinités. Mais ce réalisme plus sourd n'est pas plus démonstratif. Au fond sous le mot vague d'affinité subsiste l'intuition des liens interatomiques. Le seul fait que la multi-

PLICITÉ des liens ne donne pas une mesure de la solidité de la molécule prouve combien l'intuition de l'affinité est obscure et trompeuse. En effet, dans les chaînes qui illustrent la structure des corps organiques, ce n'est pas toujours où se trouve une double liaison que la molécule est le plus solide.

Mais dans ces problèmes de la cohésion, il semble qu'un effort déductif masque la retraite vers le réalisme. Où le réalisme se présente avec son caractère le plus vain, c'est sans doute à propos des intuitions les plus près de la sensation. En effet, tout au long de l'évolution des doctrines, on n'hésite pas à transporter sur l'atome toutes les données de la sensation. Dans leur individualité triomphante, les atomes seront amenés par exemple à expliquer directement les saveurs, les odeurs, les couleurs. Souvent cependant, la philosophie atomistique aura un scrupule. On envisagera alors la propriété sensible comme une sorte de relation de l'atome à l'organe des sens ; on inventera un ajustement géométrique entre les pores de l'organe et la forme de l'atome pour expliquer le doux, le sucré, l'amer (1). Mais parfois l'attribution de la qualité sensible à l'atome sera plus directe ; elle sera rapide comme une métaphore ou une synonymie : ainsi l'atome de froid aura des pointes pour rendre raison du froid « piquant » ; un atome pourvu d'aspérités sera chargé d'expliquer l'âpreté d'une saveur. La pensée pré-scientifique se contente du jeu des doublets linguistiques.

Mais pour bien montrer ce qu'il y a de direct dans les intuitions fondamentales de l'atomisme, citons une page où le chimiste Lémery expose les preuves de sa conception des particules acides et alcalines. Duhem, auquel nous empruntons cette citation (2), remarque fort justement la parenté de la théorie de Lémery avec la philosophie d'Épicure et de Lucrèce. Mais, encore une fois, c'est une intuition immédiate, et non une tradition philosophique qui est à la base des conceptions de Lémery : « Comme on ne peut pas mieux expliquer la nature d'une chose aussi cachée que l'est celle d'un sel, qu'en attribuant aux parties qui la composent des figures qui correspondent à tous les effets qu'il produit, je dirai que l'acidité d'une liqueur consiste dans des parties de sel pointues, lesquelles sont en agitation ; et je ne crois pas que l'on me conteste que l'acide n'ait des pointes, puisque

(1) Voir par exemple : P. Gassendi, *Synlogma philosophicum*, l. V, c. IX, X et XI.

(2) Duhem, *Le mixte*, p. 20-21.



toutes les expériences le montrent ; il ne faut que le goûter pour tomber dans ce sentiment ; car il fait des picotements sur la langue semblables ou fort approchant de ceux que l'on recevrait de quelque matière taillée en pointes très fines ; mais une preuve démonstrative et convaincante que l'acide est composé de parties pointues, c'est que non seulement tous les acides se cristallisent en pointes, mais toutes les dissolutions de matières différentes, faites par les liqueurs acides, prennent cette figure dans leur cristallisation. Ces cristaux sont composés de pointes différentes en longueur et en grosseur les unes des autres et il faut attribuer cette diversité aux pointes plus ou moins aiguës des différentes sortes d'acides.

« C'est aussi cette différence en subtilité de pointes qui fait qu'un acide pénètre et dissout bien un mixte qu'un autre ne peut raréfier : ainsi le vinaigre s'empreint du plomb que les eaux-fortes ne peuvent dissoudre ; l'eau-forte dissout le mercure et le vinaigre ne le peut pénétrer ; et ainsi du reste.

« Pour ce qui est des alkalis, on les reconnaît quand on verse de l'acide dessus, car aussitôt, ou peu de temps après, il se fait une effervescence violente, qui dure jusqu'à ce que l'acide ne trouve plus de corps à raréfier. Cet effet peut faire raisonnablement conjecturer que l'alkali est une matière composée de parties raides et cassantes, dont les pores sont figurés de telle façon que les pointes acides y étant entrées, elles brisent et écartent tout ce qui s'oppose à leur mouvement...

« Il y a autant de différents sels alkalis, comme il y a de ces matières qui ont des pores différents, et c'est la raison pourquoi un acide fera fermenter une matière, et n'en pourra pas faire fermenter une autre ; car il faut qu'il y ait de la proportion entre les pointes acides et les pores de l'alkali. »

Si nous citons cette longue page, c'est qu'elle illustre bien, croyons-nous, le passage pur et simple de la qualité phénoménale à la propriété atomique. Il est très frappant en particulier qu'on puisse donner, comme preuve des pointes des corpuscules invisibles, les « pointes » formées par les cristaux ; qu'on puisse postuler des pores dans les alcalis, simplement pour recevoir les pointes des acides ; qu'on puisse supposer que la *force* des acides corresponde aux degrés de « subtilité » des pointes. On voit bien que, pour une telle intuition, la particule d'acide est une chose en miniature. On ne connaît nettement cette *chose* que par une sensation gustative et on la décrit à grand renfort d'hypothèses qui sont, comme le remarque finement M<sup>me</sup> Metzger, « à la fois

précises dans les détails et vagues dans les généralités » (1). On fait appel à la mécanique des menuisiers et des charpentiers, aux propriétés des leviers, des coins, des vrilles, des scies. M<sup>me</sup> Metzger indique ailleurs jusqu'à quelle minutie peuvent descendre les images que l'intuition propose pour comprendre l'infiniment petit. Voici comment le chimiste Homberg expose la théorie de l'oxydation du mercure (2). « Les parties du mercure, étant devenues hérissées par le lardement de la matière de la lumière, nous pouvons nous les représenter comme des châtaignes couvertes de leurs coques vertes et hérissées, qui se soutiennent plutôt les unes les autres que de rouler sur un plan incliné, comme elles feraient si c'étaient des boules rondes et polies ; et, dans cet état, le mercure n'est plus fluide, étant changé en une poudre rouge dont les petits grains collés les uns contre les autres, par leurs propres hérissons, composent de gros morceaux assez durs et de figures irrégulières, comme feraient les coques hérissées des châtaignes si on les pressait les unes contre les autres, qui composeraient des gros pelotons de figure irrégulière et qui tiendraient fort bien ensemble : ces pointes hérissées du mercure, par la longueur du temps qu'on les expose au feu, s'augmentant en nombre et en grandeur, s'entrelacent et se soutiennent si fort, que le mercure devient dur comme une pierre ; et comme ces pointes, qui rendent chaque grain du mercure hérissé, sont une matière sensible et pesante, le mercure, dans cet état, augmente de volume et pèse plus qu'il ne faisait avant que d'avoir été mis au feu et lorsqu'il était encore coulant. »

Mais on pourrait reconnaître là une volonté toute cartésienne de tout expliquer par l'étendue, par les formes géométriques. Il ne serait pas difficile de trouver des affirmations plus substantialistes et partant plus gratuites. C'est le cas quand on attribue à la nature simple de l'atome la qualité phénoménale composée. En diminuant d'échelle on a l'impression qu'on échappe à la tautologie à jamais ridiculisée par Molière à l'occasion de la vertu dormitive de l'opium. On dira, par exemple, avec Voltaire (3) : « On admet des atomes, des principes insécables, inaltérables, qui constituent l'immutabilité des éléments et des espèces ; qui font que le feu est toujours feu, que l'eau est toujours eau, la terre toujours terre, et que les germes imperceptibles qui forment l'homme ne forment point un oiseau. » On retrouvera ainsi les

(1) M<sup>me</sup> Metzger, *loc. cit.*, p. 433.

(2) *Histoire et mémoires de l'Académie des sciences*, 1706. p. 262. Cité par M<sup>me</sup> Metzger, *loc. cit.*, p. 380.

(3) Voltaire, *Dictionnaire philosophique*. Art : Atome.

homéoméries d'Anaxagore où les éléments sont à la fois spécifiques et complexes (1).

Ainsi tout ce qui enrichit l'atome en attributs est naturellement sous la dépendance de la pensée réaliste ; autrement dit, c'est sur l'atome que s'applique le mieux la fonction épistémologique que nous avons appelée la fonction réaliste, celle qui rend compte d'un phénomène en l'attribuant purement et simplement comme une qualité à l'essence de l'être. Il semble que l'atome soit alors une racine solide et permanente de cette attribution.

Mais le problème, si connu sous la forme banale où nous venons de l'esquisser, peut être approfondi et porté sur un terrain plus métaphysique. Donnons quelques exemples de cette transformation.

Un des enrichissements métaphysiques les plus importants a consisté à prendre l'atome comme cause.

C'est là un cas particulier d'une thèse générale dont on trouvera le développement dans la critique apportée par Schopenhauer à la philosophie kantienne. C'est ainsi que Schopenhauer se propose de démontrer (2) « que le concept de substance n'a, en réalité, d'autre contenu que celui du concept de matière. Quant aux accidents, ils correspondent simplement aux différentes espèces d'activité : par conséquent la prétendue idée de substance et d'accident se réduit à l'idée de cause et d'effet. » Autrement dit, de la substance kantienne à la substance schopenhauerienne il y a toute la distance qui sépare le cinématisme du dynamisme. Tout substantialisme doit se doubler d'un causalisme et c'est à très juste titre que M. André Metz a dégagé le caractère causal de la philosophie réaliste meyeronienne. Or c'est dans l'atomisation que la substance concentrée sur un domaine étroit et précis est vraiment solidaire de ses attributs ; c'est donc au niveau de l'atome que la substance peut être le plus facilement prise comme cause de ses attributs. L'atome, c'est la substance prise comme cause bien définie, bien assignée. Dans une action définie au niveau de l'élément de substance on peut reconnaître en quelque sorte l'atome de cause. C'est en somme sous cette forme que la physique mathématique de Cauchy écrira l'équation fondamentale de la dynamique en partant de force exercée sur un point matériel.

(1) Cf. Berthelot, *La synthèse chimique*, p. 33.

(2) Schopenhauer, *Le monde comme volonté et représentation*, trad., t. II, p. 52.

Quoi qu'il en soit d'ailleurs de ces thèses métaphysiques générales, on peut parfois saisir à propos de l'atomisme ce passage de l'atome-substance à l'atome-cause. Souvent ce passage est si subreptice qu'il touche au paralogisme. C'est ainsi que Lasswitz indique comment au lieu de la résistance on parle de la force de résistance (1). De la résistance à la force de résistance il y a sans conteste tout un abîme métaphysique. C'est vraiment un effet qui devient une cause. C'est toute notre intuition intime de l'effort que nous introduisons dans la chose en soi ; la substance est alors en quelque sorte vécue par le dedans au lieu d'être contemplée en dehors.

On passera de la même façon de l'atome plus ou moins *lourd* pris comme une simple traduction de notre sensation à l'atome *pesant* posé comme cause d'une attraction. Nous retrouverons cet enrichissement dans le passage des atomismes cartésiens aux atomismes newtoniens.

C'est de la même manière, et cette fois par un excès évident, que certains philosophes attribueront à l'atome la liberté. Nous avons noté dans notre introduction cette adjonction apportée à l'atome avec Épicure. En l'évoquant à nouveau, nous voulons rappeler que l'atome ainsi enrichi va pouvoir rendre compte à la fois de l'individualité absolue des êtres et de la variété prodigieuse des phénomènes. Pour Epicure, la variété n'est pas un jeu superficiel, elle a vraiment une racine interne. C'est ce que Mabileau a justement souligné (2) : « Il faut donc que l'atome soit doué d'un pouvoir interne et immanent, non soumis à la stérile identité des lois mécaniques et capable de faire naître la variété, dans le mouvement d'abord, ensuite dans l'être même (j'entends l'être phénoménal), par le moyen des combinaisons suscitées. » D'ailleurs la forte originalité de l'atome d'Épicure est si invincible, si impossible à effacer par des compensations que les atomes en s'associant par hasard et par jeu constitueront des mondes multiples, mondes frappés eux-mêmes de contingence et de variété. M. Bréhier l'indique très clairement (3) : selon Épicure, il n'y a « aucune raison pour que les mondes soient d'un type unique et qu'ils aient par exemple la même forme et contiennent les mêmes espèces d'êtres vivants ; il en est au contraire de fort différents, dus à la diversité des semences dont ils sont formés. »

(1) Lasswitz, *Atomistik und Kriticismus*, 1878, p. 49.

(2) Mabileau, *loc. cit.*, p. 277.

(3) Bréhier, *Histoire de la philosophie*, t. II, p. 343.

Cette exaltation que l'être puise dans la liberté et cette force individualisante sont d'autant plus frappantes qu'elles paraissent d'abord concentrées dans un élément plus petit. Il semble que l'atome subtilise le mystère de la liberté, comme il subtilisera le problème de la vie. Il y a en effet une sorte d'endosmose entre le concept d'atome et le concept de germe, et cette fusion de deux idées obscures correspond à un nouvel enrichissement de l'atome du réalisme interne. Les *genitalia corpora* de Lucrèce, les *semina rerum* se retrouvent plus ou moins nettement évoqués tout au long de la littérature atomistique. Parfois les intuitions animistes les plus ingénues apportent un étrange développement à cette thèse. Ainsi, dans un mémoire sur l'élasticité, William Petty, en 1674, va jusqu'à attribuer des caractères sexuels aux atomes. Il explique l'élasticité, dit Todhunter (1), « par un système compliqué d'atomes auxquels il donne non seulement des propriétés polaires, mais encore des caractères sexuels. » Pour justifier son affirmation, Petty prétend que le passage de la Genèse (I, 27) : « Il les créa mâle et femelle » doit être pris comme s'appliquant aux derniers éléments de la nature, c'est à dire aux atomes aussi bien qu'aux êtres humains.

Au fond, le germe, principe obscur du destin de l'être, représente du moins l'être vivant dans son unité la plus condensée. Il est devenu ainsi un modèle d'unité atomique. Il est construit tout en profondeur, accumulant à la fois toutes les qualités et tout le devenir de l'être, réalisant même, comme M. Koyré l'a si bien montré (2), la synthèse métaphysique des contradictions les plus flagrantes, celle de l'être et du non-être, celle du devenir et du permanent. En face de telles contradictions, combien plus tolérable doit paraître l'opposition intuitive entre l'étendue de l'atome et son indivisibilité ! Le germe fournit donc bien un des exemples d'atome les plus riches et les plus fortement coordonnés. On conçoit qu'on ne puisse le diviser sans anéantir ses fonctions. Le germe fait du même coup la preuve de son unité, de sa causalité, de sa vie. C'est l'atome de vie. Si l'on songe maintenant que les intuitions animistes peuvent sans doute se voiler à certaines époques mais qu'elles sont toujours prêtes à réapparaître, on comprend la trompeuse clarté que l'idée obscure de germe apporte à l'idée géométrique d'atome. Le germe, c'est l'atome qui a une structure interne, structure qu'on peut aussi

(1) Todhunter (M.). *A history of the theory of elasticity...*, t. I, p. 4.

(2) Koyré, J. *Bohme*, p. 131.

bien interpréter comme racine de la diversité que comme racine du devenir. C'est donc tout le phénomène de l'être, dans l'espace comme dans le temps, qui se trouve expliqué par le germe.

En s'appuyant sur cette métaphysique du germe, nous voyons maintenant clairement comment le réalisme pose l'atome comme une substance *produisant* vraiment ses attributs. Naturellement l'atomisme le plus caractéristique sera le plus intempérant. C'est celui qui emploie à tout propos, pour les attributs, pour les modes, pour les accidents, toujours la même fonction réaliste. Il tend à réduire, à l'envers de l'idéal de la pensée scientifique moderne, les lois du phénomène aux *propriétés* des substances. Cet atomisme, qui fait de la naïveté un système, évince même le problème de la composition phénoménale. Pour lui, il n'y a pas de *propriétés composées*, ou plutôt, la composition n'explique rien : toute la valeur d'explication consiste à établir une tautologie qui va de la substance aux qualités qui la caractérisent.

#### IV

Les atomismes réalistes savants ont été une réaction contre cette attribution immédiate des qualités sensibles. Ils ont travaillé à établir une échelle de valeurs dans l'ensemble des propriétés et à déterminer les caractères *fondamentaux* de l'atome. Cependant tous les atomismes qui gardent, comme idée directrice, la fonction réaliste si réduite qu'en soit l'application, s'apparentent avec une netteté métaphysique indéniable. Avant de traiter les problèmes de la composition qui ont tant d'importance pour classer les intuitions atomistiques, il convient d'indiquer, croyons-nous, quelques doctrines où l'atome naïf s'appauvrit en attributs, tout en gardant sa richesse d'essence, tout en mettant encore l'accent sur la valeur substantialiste.

Puisque nous avons plutôt le dessein d'être clair que d'être complet, allons tout de suite aux atomismes les plus restreints, à ceux que l'on pourrait appeler monotones, en ce sens qu'ils n'accordent à la substance qu'un attribut fondamental. Dans ce dernier sens, très instructives sont les écoles atomistiques touchées de près ou de loin par le cartésianisme. Nous voulons parler de la théorie de Cudworth et surtout de celle de Cordemoy.

Pour Cudworth, comme pour Gassendi d'ailleurs, les atomes ne forment naturellement pas la totalité de l'Être, ainsi que c'était le cas pour les doctrines antiques. Pour un cartésien, il y a en outre la substance pensante. Mais la pauvreté qualitative des

atomes n'en est que plus frappante. Comme le dit Pillon (1), « l'idée du mouvement spontané n'est pas renfermée dans celle d'étendue ; elle ne convient donc pas aux atomes. S'ils ne peuvent se mouvoir eux-mêmes, il faut que leur mouvement leur soit communiqué, qu'il leur vienne du dehors » Entendons bien, la locution « du dehors » ne se réfère pas ici à une action d'un autre atome mais bien à une action qui engage une tout autre nature que la nature matérielle. Le choc des atomes n'est alors que le phénomène d'une action plus profonde qui, par l'intermédiaire de la *nature plastique*, remonte à Dieu même. L'atome n'est vraiment plus là qu'un fragment d'étendue, qu'un commentaire géométrique de l'impénétrabilité des corps.

La thèse de Cordemoy accentue encore cette passivité essentielle de l'atome et aboutit à une véritable doctrine occasionnaliste des actions interatomiques. Pillon résume cette influence malebranchiste (2) : « Non seulement le principe du mouvement n'est pas dans les atomes, mais ils n'agissent en aucune façon les uns sur les autres, et l'on ne peut même pas les considérer comme des causes motrices secondes. On croit cependant et l'on dit volontiers qu'ils se transmettent les uns aux autres le mouvement qu'ils ont reçu. Mais ce n'est là qu'une apparence... C'est Dieu qui fait passer le mouvement d'un atome à l'autre à l'occasion de leurs rencontres. » Ainsi l'action mutuelle des atomes qui se choquent ne correspond à aucune réalité profonde ; cette action est un pur phénomène ; elle ne peut être *expliquée* par l'impénétrabilité, puisque c'est une faute de la référer à la seule impénétrabilité. L'action divine est nécessaire jusque dans le phénomène minuscule de la rencontre de deux atomes, car Dieu est la réserve de toute action. Tout le reste est figure. Nous sommes bien revenus à un atomisme minimum et univalent. Cependant cet atomisme univalent est encore pensé dans le sens d'une inhérence. Pour les atomismes cartésiens, la figure est en effet vraiment inhérente à la matière. A propos de la philosophie de Cordemoy, Lasswitz rappelle que c'est parce que la forme appartient à la substance que la substance de l'atome ne peut être divisée (3). L'atome apparaît dans cette doctrine comme solidifié par sa surface géométrique. Cette surface n'est pas contingente. Elle n'est pas la simple limite de quelque effort intime d'extension, la borne d'une poussée interne ; elle est vraiment contem-

(1) Pillon, *Année philosophique*, 1891, p. 70.

(2) Pillon, *loc. cit.*, p. 71.

(3) Cf. Lasswitz, *Geschichte der Atomistik*, 2<sup>e</sup> éd., 1936, t. II, p. 41.

poraine de la création de l'être ; mieux, elle est contemporaine de la pensée qui crée l'être. C'est en cela qu'on peut dire que la surface des atomes est le lieu géométrique de leurs qualités substantielles. Cette surface est vraiment taillée dans l'étendue intelligible.

D'ailleurs l'idée seule de substance suffit pour assurer l'unité à l'atome dans la philosophie de Cordemoy. C'est un point qui est bien mis en lumière dans la thèse de Prost (1). « Cordemoy dit que si l'atome est indivisible, c'est parce qu'il est substance... il identifie, avec Aristote, substance et unité..... Peu importe qu'on distingue... des parties, leur nature de substance maintient l'unité. »

Il est très curieux de constater que dès qu'un atomisme se schématise, une réaction plus réaliste se prépare. C'est toujours la même dialectique que celle que nous signalions entre Démocrite et Lucrèce. Il est intéressant, croyons-nous, de voir le même dilemme se renouveler entre les atomismes issus du cartésianisme et les atomismes issus du newtonianisme.

Prenons l'expression de cet enrichissement dans l'article même de Pillon que nous utilisons à propos de Cordemoy (2). L'apport fondamental de Newton, c'est l'exemple d'une action qui met en jeu la masse entière et non plus la surface. « Il est démontré, dirent les partisans de Newton, que la gravitation universelle vient d'un pouvoir qui pénètre au centre du soleil et des planètes, sans rien perdre de son activité, et qui agit, non pas selon la quantité des superficies des particules matérielles, mais selon la quantité de matière. Donc, nul tourbillon, nulle impulsion connue, nulle cause mécanique, au sens ordinaire du mot, n'en peut être le principe ; donc elle est l'effet d'une force attractive primordiale et essentielle à la matière.

« A cette attraction générale s'en joignirent d'autres ; il y en eut une pour déterminer la cohésion et la dureté des corps ; puis ce furent l'attraction magnétique, l'attraction électrique, l'affinité chimique... Ce qui caractérise, au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'esprit philosophique de la science, c'est l'idée de la pluralité et de la diversité essentielle des forces, des propriétés, des principes de la nature. » Comment mieux caractériser le retour de la pensée réa-

(1) J. Prost, *Essai sur l'atomisme et l'occasionalisme dans la philosophie cartésienne*, 1907, p. 56.

(2) Pillon, *loc. cit.*, p. 98.



liste vers une philosophie de la simple inhérence ? Comment ne pas voir aussi, dans de semblables expressions, une résurrection des formes substantielles et des qualités occultes ? C'est là une critique qu'on a répétée à satiété contre la philosophie newtonienne. En admettant que Newton, protégé par des précautions mathématiques, ait échappé personnellement à cette séduction réaliste, on doit convenir que le mouvement de sa doctrine devait replacer au centre de l'atome, comme qualité de la substance intime de l'atome, la racine de toutes les manifestations externes de l'atome. On revient insensiblement à une explication par l'inhérence.

Ce retour à des conceptions philosophiques aristotéliennes est particulièrement apparent sur une qualité particulière prise d'abord, de toute évidence, dans l'intuition sensible. C'est le cas de la dureté. La déduction de Pillon est très utile à méditer à cet égard (1). « Si la dureté des corps, la dureté expérimentale, vient des forces inhérentes aux atomes, à quoi attribuera-t-on la dureté des atomes ? Il faudra dire qu'elle vient elle-même des forces inhérentes aux parties dont les atomes sont composés ; puis, que la dureté de ces parties vient des forces inhérentes à des parties plus petites ; et ainsi de suite. Ou bien, si l'on veut éviter le progrès à l'infini, il faudra mettre dans les atomes, ou dans des parties ultimes quelconques, une dureté essentielle et absolue, semblable à la légèreté essentielle et absolue d'Aristote, une dureté qui n'est pas de la même nature que celle des corps, bien qu'elle soit supposée en suite de l'expérience que nous avons de celle des corps. Il faudra donc distinguer dans la nature deux espèces de dureté, dont l'une, inexpliquée, mystérieuse, entre comme postulat dans l'explication de l'autre. En un mot, il faudra abandonner tout à coup les théories de la physique moderne pour revenir à une idée de l'ancienne physique. »

Il y aurait naturellement une longue étude à faire sur les rapports de l'atomisme et de la philosophie newtonienne. M<sup>me</sup> Metzger a consacré à cette étude des pages pénétrantes. « L'atomisme est impliqué, dit-elle, dans la loi d'attraction telle que la comprennent les chimistes. » Et elle ajoute, ce qui est important pour prouver, suivant notre thèse, le caractère impératif des intuitions : « Cette conséquence de la loi de Newton, les chimistes la formulèrent sans la discuter et sans la déduire, comme une évidence immédiate (2). » Dans bien d'autres doctrines, par exem-

(1) Pillon, *loc. cit.*, p. 100.

(2) M<sup>me</sup> Metzger, *Newton, Stahl, Boerhaave et la doctrine chimique*, p. 37.

ple dans la thèse corpusculaire de la lumière établie par Newton on trouverait encore des assemblages intuitifs très instructifs (1) ; mais ces assemblages, on le reconnaîtra, opèrent toujours sur le jeu des intuitions que nous avons dégagées.

Pour conclure, nous nous bornerons à indiquer encore une voie d'évolution le long de laquelle l'atome a été en quelque sorte anéanti. En effet, nous allons le voir perdre, au bénéfice de sa valeur dynamique, un des caractères qui s'était présenté jusqu'ici comme vraiment fondamental : son étendue elle-même.

C'est l'explication par l'interne qui va ruiner la conception de l'atome comme étendue figurée. Faisons la discussion en analysant le principe de la cohésion. Cette cohésion est due à une force attractive des parties cohérentes. L'atome devra donc son existence à une attraction mutuelle de ses parties. Mais alors ses parties ont la même valeur d'explication à l'égard de l'atome que l'atome à l'égard des corps qu'il constitue. Il faut donc admettre que la cohésion intra-atomique postule des racines subatomiques. Et ainsi, à la faveur d'une propriété interne, on se trouve conduit à segmenter sans fin l'atome. Autrement dit, l'atome, par le fait même qu'il a reçu intimement toutes les propriétés, ne peut pas constituer son individualité avec une figure déterminée, tout externe, découpée dans l'étendue. On ne trouve aucun lien pour solidariser l'étendue figurée et les principes internes de la cohésion. La méthode d'explication brise donc automatiquement l'atome en tant que moyen d'explication. Comme le dit très bien Pillon (2) : Il faut supposer « ou une première étendue qui ne dépend pas de la cohésion et de la force attractive, ou une première force attractive qui a son siège, non dans une partie étendue, mais dans un point mathématique. » On aboutit alors à un atomisme où l'interne et l'externe se touchent en quelque sorte ; c'est l'atomisme ponctiforme de Boscovich.

Cette fois, l'atome est bien intuitivement et clairement un élément indivisible ; on s'est débarrassé de la contradiction intime où nous avait conduit le besoin de donner une variété de formes aux atomes indivisibles. Mais aussitôt, les difficultés évincées à l'intérieur de l'atome vont réapparaître à l'extérieur. En effet, le point matériel devra défendre en quelque sorte son existence. On ne peut pas imaginer le contact de deux points, pas davantage le choc de deux points. Car si deux points se tou-

(1) M<sup>m</sup> Metzger, *loc. cit.*, p. 77-78.

(2) Pillon, *loc. cit.*, p. 99.

chaient définitivement ou accidentellement, ils coïncideraient, et les atomes, posés comme impénétrables, seraient confondus ! Boscovich fut donc amené à postuler une force répulsive aux petites distances, tout en laissant subsister l'attraction newtonienne aux grandes distances. On se rend compte que la description des phénomènes entraîne dès lors une intervention de la géométrie de l'espace. C'est de la position relative des atomes dans l'espace que découlent toutes les actions et, par suite, toutes les propriétés des atomes. On arrive donc à une physique mathématique qui s'éloigne des principes traditionnels de l'atomisme. Nous ne pousserons pas plus loin notre examen. Si nous poursuivions l'apparement des doctrines dans cette voie, ce sont des travaux d'ordre mathématique sur les ensembles de points que nous rencontrerions. Pour séparer et classer les éléments intuitifs du problème du discontinu tel qu'il se pose dans la théorie des ensembles, il faudrait un ouvrage spécial. Du point de vue uniquement philosophique, on trouvera une intéressante monographie qui lie l'intuition de Boscovich aux philosophies modernes du discontinu en passant par les thèses de Cauchy, de Herbart, de Renouvier, d'Evellin. C'est celle de M. Nikola Poppovich (1). Cette monographie est une excellente préparation à l'étude de la philosophie mathématique de M. Petronievics.

(A suivre.)

(1) Poppovich, *Die Lehre vom diskreten Raum*, Vienne, 1922.

---

# La Tragédie française au XVI<sup>e</sup> siècle <sup>(1)</sup>

par M. Raymond LEBÈGUE,

Professeur à la Faculté des Lettres de Rennes.

---

III

Robert Garnier.

VII

*Bradamante.*

En même temps qu'*Antigone*, Garnier publia en 1580 la première édition collective de ses tragédies. En 1582, il y en eut une seconde, dans laquelle il fit entrer une tragi-comédie inédite : *Bradamante*. De toutes ses pièces, c'est la seule qui n'appartienne pas au genre tragique. Comme beaucoup d'autres auteurs français, il a recouru à cet inépuisable répertoire de sujets dramatiques qui s'appelle le *Roland furieux*. Son choix fut heureux, car le mariage de Roger et de Bradamante est très romanesque, ils excitent l'intérêt et l'admiration par leur amour passionné et leur générosité, et l'action se passe dans notre pays, à la cour de l'empereur Charlemagne (1).

Cette œuvre a eu un grand succès (2), et encore maintenant on la lit sans ennui. Les parents de Bradamante ont un caractère naturel, nuancé, vivant, et les conversations qu'ils ont entre eux ou avec leurs enfants sont souvent plaisantes. Les scènes tragiques nous retiendront un instant ; en effet, dans ce genre hybride de la tragi-comédie Garnier n'a pas renoncé à ses procédés

(1) Naturellement ce Charlemagne est beaucoup plus légendaire qu'historique.

(2) Cf. le chapitre II.

dés habituels : le ton est parfois majestueux, les plaintes sont véhémentes, on rencontre des comparaisons homériques, des périphrases géographiques, des stichomythies rigoureusement symétriques (1) ; et sous le nom du gentilhomme La Montagne, on reconnaît le traditionnel messager. Bref, à l'imitation de l'Arioste se mêle celle de Sénèque.

D'autre part, dans cette pièce qui fut écrite pendant la période de paix qui précéda l'effondrement de la dynastie et l'anarchie générale, Garnier a glissé des conseils et des allusions. La paix, dit-il, est indispensable pour qu'on puisse rebâtir les églises, restaurer les murailles des villes et repeupler les villages ; la justice n'est pas moins nécessaire (2). Les États européens doivent s'unir pour chasser de la Terre Sainte les mécréants (3). Les Français sont braves (4), la Cour est magnifique (5), de grands capitaines sont le rempart de l'Église (6) ; toutefois, les envahisseurs sarrasins ont pu arriver aux portes de Paris, avant d'être battus. Car Dieu était irrité de nos forfaits, il décida de nous punir ; et quand nous eûmes expié nos fautes, il nous prit en pitié et nous donna la victoire... Cette interprétation chrétienne des événements se trouvait déjà au chant XIV de l'épopée italienne ; mais elle s'accordait si bien avec les idées religieuses du poète manceau qu'il la mit en bonne place et lui consacra presque tout le 1<sup>er</sup> acte.

## VIII

*Les Juives.*

Un an plus tard, Garnier publia à part sa dernière tragédie : *les Juives*. Elle est beaucoup plus connue que les six autres, elle a été rejouée de nos jours (7) et elle a été l'objet d'études inté-

(1) Celle des vers 262-263 pourrait être citée comme le modèle du genre, si Garnier ne s'était surpassé dans les vers 681-682 des *Juives* !

(2) Vers 153-164.

(3) Vers 611, 1347 et 1873.

(4) Vers 15, 572, 997-1008.

(5) Vers 1542-1554.

(6) Vers 31-34 et 1333. Y a-t-il dans ce dernier vers une allusion aux Guises ?

On comparera ces deux passages aux strophes d'une ode que G. Ascoli a réimprimée et qu'il attribue avec vraisemblance à Garnier (*La Grande-Bretagne devant l'opinion française*, 1927, p. 311).

(7) Parmi les tragédies françaises du XVI<sup>e</sup> siècle, seuls *l'Abraham sacrifiant* de Bèze et *la Cléopâtre* de Jodelle ont eu le même honneur.

ressantes (1). Notre poète revenait au genre dramatique qu'il préférait ; mais, cette fois, il laissa de côté les guerres civiles de Rome et les vieilles légendes grecques, il prit son sujet dans la Bible. Déjà, en France, on avait composé mainte tragédie biblique, et la technique de ce genre avait été fixée par George Buchanan, l'auteur de ce fameux *Jephthes* que Garnier et tous ses contemporains ont lu dans l'original ou dans la traduction de Florent Chrestien : on choisissait dans la Bible un événement lugubre et sanglant qui ressemblait plus ou moins au sujet d'une tragédie des Anciens, et on prenait pour guide l'auteur de cette tragédie. Jean de la Taille, dont Garnier connaissait certainement les deux belles tragédies de *Saül le furieux* et de *la Famine*, s'était conformé à cette technique, et l'auteur des *Juives* fit de même.

Il a utilisé les *Antiquités judaïques* de Flavius Josèphe, dont Génébrard venait de publier une traduction en français (2), et plusieurs récits du *Livre des Rois*, des *Chroniques* et de Jérémie (3). Pourquoi a-t-il pris pour sujet un épisode de la vie du roi Sédécias qu'aucun dramaturge français ou italien n'avait porté à la scène ? Je ne crois pas que, dans ce choix, il ait été influencé par deux tragédies irrégulières et violemment antipapistes : le *Josias* de l'énigmatique Philone, publié à Genève en 1566 et à la fin duquel un courrier raconte à Jérémie la bataille de Maggedon, et le *Hieremias*, écrit en latin par l'allemand Naogeorgus et imprimé à Bâle en 1551 ; les prêches de Jérémie et ses démêlés avec Sédécias remplissent cette pièce, que termine le massacre des prêtres et des enfants du roi. Ces deux ouvrages ont été peu lus en France. Mais un autre protestant, André de Rivaudeau, avait publié à Poitiers, en 1566, une tragédie régulière sur la mort d'Aman ; elle eut peu de succès, mais l'auteur était lié avec un des amis de Garnier, Rémy Belleau, et, ce qui est plus important, le chœur du 1<sup>er</sup> acte semble bien avoir servi

(1) En plus des livres de Bernage et de Faguet on pourra consulter l'ouvrage peu original de J. Rolland sur les *Juives* (1911), les pages 88-92 du cours d'Henri Chamard sur la *Tragédie de la Renaissance* (Paris, Guillon, 1930), un article de J. Vianey (*Revue des cours et conférences*, XXIV, p. 41), etc...

(2) Les femmes de Sédécias, qui figurent dans la pièce, ont été mentionnées seulement par Josèphe. Le vers 1375 semble copié sur une phrase de Génébrard.

(3) Le titre de « lieutenant général en l'armée » que Garnier donne à Nabuzardan, se trouve dans la Bible française de René Benoist en marge du chapitre LII de Jérémie ; le dramaturge a peut-être pris dans une autre traduction française de l'Ancien Testament le titre de « prévôt de l'hôtel » que porte un des personnages.

de modèle au chœur intercalaire du 4<sup>e</sup> acte des *Juives*. Or un autre chœur d'*Aman* décrivait longuement la prise de Jérusalem par Nabuchodonosor et le meurtre des enfants de Sédécias, et définissait à ce propos le rôle des « fléaux de Dieu ». Il est donc très probable que cette tragédie a attiré l'attention de Robert Garnier sur le châtement de Sédécias (1).

Cet épisode convenait tout à fait aux goûts littéraires et aux idées religieuses et patriotiques de notre poète. Il abondait en détails lugubres : la famine au cours du long siège, l'assaut final, la fuite du roi, l'exécution de ses enfants et son aveuglement. Il prêtait à des allusions et à des conseils édifiants : on y voyait beaucoup mieux que dans l'histoire fictive de Bradamante les effets de la colère divine sur « un peuple qui *avait*, comme nous, abandonné son Dieu (2) ». Enfin, si le récit de Josèphe ne fournissait au dramaturge qu'une scène — l'entrevue du roi d'Assyrie et de son prisonnier, — des faits historiques tels que la prise et le pillage de Jérusalem, le transport des captifs dans la capitale du vainqueur et le meurtre des enfants l'incitaient à s'inspirer des tragédies relatives à la prise de Troie ; pour compléter la ressemblance, l'auteur de la *Troade* n'eut qu'à supposer qu'Amital, mère de Sédécias, vivait encore à l'époque du siège et que, comme Hécube, elle avait assisté à la ruine de toute sa famille.

Alors que La Taille avait fait quelques emprunts à Euripide, Garnier ne prit rien dans le théâtre grec ; il se servit des tragédies latines, en particulier de *Thyeste* et des *Troades*, et surtout il s'est plagié lui-même : il a utilisé sa propre *Troade*, et c'est de l'imitation de Sénèque « au deuxième degré » ! Est-ce à dire que sa pièce soit plus « sénéquienne » que biblique (3) ? Je ne le crois pas ; mais, pour qu'on en puisse juger en connaissance de cause, je vais la résumer.

La catastrophe consiste dans le meurtre des enfants et l'aveuglement de Sédécias. Conformément à l'usage, l'action commence immédiatement avant, lorsque les fuyards ont été conduits à Reblatha (Antioche) où réside le roi assyrien. Le premier

(1) En plus de *Jephthes*, d'*Aman*, de *Josias* et des tragédies de La Taille, on avait publié avant les *Juives* l'*Abraham sacrifiant* de Bèze, trois tragédies religieuses de Roillet, les *Tragédies saintes* de Des Masures, le *Pharaon* de Chantelouve et l'*Holoferne* d'Adrien d'Amboise ; mais ces pièces ne paraissent avoir exercé aucune influence sur celle de Garnier.

(2) Cf. l'épître placée en tête des *Juives*.

(3) Cette thèse a été soutenue par B. Georgin dans un article documenté sur les *Imitations de R. Garnier dans les Juives* (*Revue des langues romanes*, 1910).

acte est très court ; le chant du chœur est précédé d'un monologue, dans lequel un prophète résume la situation : Jérusalem a été prise et saccagée par les Assyriens, et ils vont emmener en captivité les survivants. Nous ignorons le lieu où se passe l'action, et l'on ne fait aucune allusion au roi vainqueur et au roi vaincu. L'auteur se préoccupe surtout de montrer les résultats de l'impiété : selon le prophète, le malheur des Juifs est la conséquence de leur ingratitude envers Dieu et de leur idolâtrie ; aussi implore-t-il sa clémence.

L'acte suivant est le plus long que Garnier ait écrit : il dépasse sept cents vers. Au début, Nabuchodonosor apparaît et vante sa puissance ; Nabuzardan, son général en chef, lui conseille sans succès de ne pas châtier trop cruellement le roi hébreu. Après un chant choral Amital entre en scène et énumère les malheurs passés : la mort de son mari Josias (1), l'emprisonnement de son fils Joachas et les infortunes des deux Joachim ; puis, comme Hécube dans la *Troade*, elle alterne ses lamentations avec celles du chœur. Après avoir prié Dieu, elle se jette aux pieds de la reine d'Assyrie qui vient d'entrer. Celle-ci blâme la rébellion de Sédécias contre son mari, mais la misérable condition des Juifs l'attendrit, et elle accepte d'intervenir en leur faveur auprès de Nabuchodonosor. Sur sa demande, Amital lui raconte en détail la prise de Jérusalem et leur fuite lamentable. Enfin, au bout de huit cents vers le sujet est complètement exposé, le péril est connu, et l'intrigue est nouée : le public se demande si la reine pourra apaiser « l'implovable courroux » de son mari.

Le 3<sup>e</sup> acte s'ouvre sur une discussion qu'elle engage avec lui ; comme à l'acte précédent, un des interlocuteurs est décidé à sévir, et l'autre lui conseille la clémence. A la fin, le roi consent à laisser vivre Sédécias ; mais, resté seul, il nous apprend son intention de faire tuer les enfants sous les yeux de leur père. Amital et les femmes de Sédécias se présentent, elles se jettent à ses genoux, et Amital engage avec lui une discussion serrée afin d'excuser la conduite de son fils (2) ; à la fin, le roi assyrien la comble de joie par des paroles à double entente (3) : dans une

(1) De même, au début de la *Troade*, Hécube raconte la mort de son mari. Les détails du récit d'Amital ont été imaginés d'après les tragédies de Sénèque.

(2) C'est Hécube, qui a fourni un de ses arguments : les vers 1033 et 1104 des *Juives* sont imités des vers 1671 et 1675 de la *Troade*, qui sont traduits de l'*Hécube* d'Euripide.

(3) Garnier a dû en trouver l'idée, d'une part, dans les prophéties de Jéré-



heure, dit-il, son fils ne verra plus de chaînes et ses petits-enfants seront libérés de l'esclavage. Le public, qui vient d'entendre le monologue de Nabuchodonosor, reste anxieux.

Au 4<sup>e</sup> acte, on voit Sédécias pour la première fois. Il est en prison avec le pontife Sarrée (1) ; dans une série de quatrains alternés ils attribuent leurs malheurs à la juste colère de Dieu et implorent son pardon non pour eux, mais pour le peuple. Le roi d'Assyrie qui désirait interroger Sédécias, entre en scène ; comme dans le récit de Josèphe, il accable de reproches son ennemi. Pour la quatrième fois il est invité à se montrer clément ; comme il reste inflexible, Sédécias éclate en injures. Nabuchodonosor le fait entraîner par ses soldats, et l'on devine que son supplice est proche. Après un chant choral nous revoyons Amital, les reines et leurs enfants. Le « prévôt de l'hôtel » vient chercher ceux-ci pour les conduire à la mort ; mais, afin d'éviter les larmes et les cris, il persuade aux femmes qu'ils seront menés à Babylone comme otages, tandis qu'elles retourneront à Jérusalem ; ils quittent leurs mères après des adieux touchants.

Au 5<sup>e</sup> acte, le meurtre des enfants et de Sarrée et le supplice de Sédécias sont racontés à Amital et aux reines par le prophète, et non par un banal messenger. Son récit contient beaucoup de détails pathétiques et réalistes ; toutefois pour le supplice de Sédécias notre poète a eu le bon goût de ne pas imiter l'horrible description qui termine l'*Œdipe* de Sénèque. Amital demande vengeance à Dieu ; puis, après que les femmes sont allées ensevelir les cadavres (2), Sédécias apparaît, les yeux crevés. Il s'étonne que Dieu favorise l'assassin de ses enfants, mais le prophète lui explique le rôle que la Providence assigne aux « fléaux de Dieu » avant de les châtier. La divinité confirme aussitôt les paroles du prophète en lui faisant prédire la folie de Nabuchodonosor, la victoire des Perses sur les Assyriens, la fin de la captivité des Juifs, la venue du Messie, et la pièce se termine sur cette grandiose espérance.

Beaucoup de scènes sont apparentées à des scènes de la *Troade* et du théâtre de Sénèque. En voici la liste :

mie et d'Ezéchiel rapportées par Josèphe et relatives à Sédécias, d'autre part dans les paroles ambiguës d'Andromaque ou d'Atreë (*Troade*, v. 780 et 882, *Thyeste*, v. 544 et 997).

(1) La prison est le seul lieu qui soit précisé. Le reste de la pièce se joue dans un endroit indéterminé.

(2) Le vers 2068 est peut-être imité de la *Famine* de La Taille.

- |  |   |
|--|---|
| II, 1, Nabuchodonosor et Nabuzardan.         | Sénèque, <i>passim</i> .                                    |
| II, 3, Amital et le chœur.                   | <i>La Troade</i> , I, 1 et 2 ; <i>les Troades</i> , fin.    |
| III, 1, Nabuchodonosor et la reine.          | <i>Thyeste</i> , v. 490 et 203-213.                         |
| III, 2, Le même et Amital.                   | <i>La Troade</i> , III, Hécube et Pyrrhus.                  |
| IV, 2, Le même et Sédécias, v. 1421-1450.    | Sénèque, <i>passim</i> .                                    |
| IV, 4, Le prévôt vient chercher les enfants. | <i>La Troade</i> , II, Ulysse vient chercher Astyanax.      |
| V, 1, Récit fait à Amital et aux reines.     | <i>La Troade</i> , IV, récit fait à Hécube et à Andromaque. |
| V, 2, Apparition de Sédécias aveuglé.        | <i>Œdipe</i> , V.   |

Mais il ne faut pas sous-estimer l'originalité de Garnier. A part quelques vers il n'y a aucune ressemblance textuelle entre le 3<sup>e</sup> acte de la *Troade* et celui des *Juives* ; au 4<sup>e</sup> acte, la conduite du prévôt est absolument différente de celle d'Ulysse ; de l'exécution d'Astyanax le poète français n'a conservé qu'une circonstance : la douleur des soldats ennemis ; enfin, au dénouement, les paroles de Sédécias n'ont rien de commun avec les déclamations d'Œdipe. De plus, Garnier a su donner à ses imitations une teinte biblique : tandis que l'Hécube du stoïcien Sénèque appelle la Mort, Amital demande au Dieu d'Aaron de mettre fin à ses jours (1) ; non seulement les Juives se frappent la poitrine comme les Troyennes, mais elles couvrent leur dos de sacs et leur tête de cendres (2), et leurs lamentations sont coupées de prières et de pieuses réflexions ; enfin, au 3<sup>e</sup> acte, la reine essaie d'attendrir son mari en lui parlant de la justice de Dieu (3). En somme, au lieu de copier un ou plusieurs modèles, comme il le faisait dans ses tragédies à sujet grec, il s'est librement inspiré des scènes qu'il avait choisies pour leurs effets pathétiques ou leurs lieux communs.

Que vaut le plan des *Juives* ? Bien que la plupart des critiques le louent sans restrictions, il me paraît défectueux. L'action commence tard et elle ne progresse pas constamment. L'exposition est maladroite, puisque l'essentiel n'est dit qu'au milieu du second acte. L'action qui s'est engagée à ce moment-là, se termine dès le milieu de l'acte suivant, lorsque le monologue de Nabuchodonosor nous apprend son cruel projet. Les discus-

(1) Vers 391.

(2) Vers 476.

(3) Vers 930. Ici Garnier oublie que c'est une reine de Perse qui parle ; elle devrait nommer Jupiter, comme le fait son mari au vers 183. En effet, sur la foi des historiens grecs, on croyait au xvi<sup>e</sup> siècle que les Perses adoraient non seulement le Soleil (cf. vers 247 et 567), mais aussi les dieux de la Grèce.

sions sur la clémence et la rigueur se répètent trop souvent (1). A part Amital et les Juives (2), les principaux personnages apparaissent trop rarement sur la scène ; il n'y a pas de conflits intérieurs, ni de péripéties causées par les revirements des personnages. Avouons-le : même la tragédie des *Juives* est très éloignée de celles du XVII<sup>e</sup> siècle, où l'action, « préparée dès les premiers vers » (3), s'engage généralement au début du second acte, et ensuite marche sans arrêt.

Cela dit, on doit reconnaître que certaines scènes portent la marque d'un dramaturge expérimenté et que l'auteur a atteint le double but qu'il se proposait : émouvoir et édifier. Trois fois les antagonistes se rencontrent : d'abord Amital et la reine, puis Amital et le roi, et enfin celui-ci et Sédécias. Quel progrès sur ces tragédies de Garnier lui-même et de ses contemporains, dans lesquelles les principaux personnages se succèdent sur la scène et par une étrange fatalité ne se rencontrent jamais ! Et les trois scènes ne se répètent pas : comme la reine manifeste de la pitié en même temps que de la curiosité, Amital l'émeut et la décide à intervenir en faisant un récit pathétique des malheurs des Juifs ; mais elle agira tout autrement avec le roi, elle s'efforcera de le persuader par une habile dialectique et d'atténuer, en rappelant la fidélité de son mari, la faute de son fils. La scène dans laquelle Sédécias répond aux reproches et aux menaces de son vainqueur, présente une gradation très dramatique : après une profession de foi faite sur un ton grave, la discussion s'anime, et lorsqu'il a vainement épuisé les arguments et les prières, il exhale sa fureur ; à la représentation, l'effet est saisissant. Les interlocuteurs n'échangent pas des tirades massives, mais des répliques nombreuses et relativement courtes. Les monologues, qui étaient si copieux dans les premières tragédies de Garnier, sont réduits au minimum. Le récit du prophète dépasse cent vers, mais il est cinq fois interrompu par les questions et les exclamations des femmes de Sédécias.

Garnier nous fait trembler non seulement pour le sort du roi prisonnier, mais pour celui de ses enfants, de ses femmes et du peuple juif, et il a multiplié les effets scéniques, les « tableaux »

(1) Pour ce thème traditionnel de la tragédie de la Renaissance, je renvoie à la 6<sup>e</sup> leçon de l'*Esquisse d'une histoire de la tragédie française*, de Lanson, et à mon livre sur la *Tragédie religieuse*, p. 541, article *Lieux communs*.

(2) On remarquera le rôle actif du chœur : au second acte il mêle ses plaintes à celles d'Amital et supplie la reine d'Assyrie ; au 3<sup>e</sup> acte il refuse de partager la joie de la mère de Sédécias et à l'acte suivant il interroge le prévôt.

(3) Cf. Boileau, *Art poétique*, III.

émouvants. Il ne place pas sous nos yeux un ou deux personnages occupés à déclamer ou à délibérer, mais un groupe : les Juives. Tantôt elles pleurent ou se frappent la poitrine, et prient Dieu à genoux ; tantôt, entourées de leurs enfants, elles se jettent aux pieds de la reine ou du roi, qui les invitent à se relever ; en signe de reconnaissance, Amital embrasse les genoux de Nabuchodonosor.

Au 4<sup>e</sup> acte, Sédécias et Sarrée ont le cou, les bras et les pieds enchaînés, puis les soldats entraînent le roi juif, et ensuite ce sont les adieux des reines à leurs enfants, l'apparition de Sédécias aveuglé, le transport prophétique (1).

Enfin, tout concourt à montrer aux Français les dangers de l'impiété et l'action tantôt bienfaisante, tantôt punitive du Seigneur. Tous les personnages juifs expriment leur repentir et font appel à la bonté de Dieu ; dans des vers que les guillemets signalent à l'attention du lecteur, Amital recommande à ses petits-enfants de rester fidèles à la vraie religion. Les chants du chœur, qui contiennent plus de vers que ceux des autres tragédies de Garnier, *Porcie* exceptée, ne se rapportent pas directement au sujet de chaque acte : on peut en changer l'ordre sans inconvénient. Mais ils développent des idées religieuses qui sont ressassées dans les Psaumes (2) et dont le poète catholique suggère parfois l'application à la France de son temps ; par exemple, on y lit qu'il faut :

... Quelque grand que puisse estre  
Nostre malheur, reconnoistre  
Que nous le méritons bien.

.....  
Ainsi chacun, quand Dieu nous reboutons,  
Nous fait la guerre.

A première vue, le rôle du prophète paraît secondaire : au début c'est un personnage « protatique » (3), et au dénouement il remplace le messager. Mais regardons de plus près : lui dont la foi est toujours restée intacte et qui a le privilège de recevoir l'inspiration divine, il a pour tâche d'exprimer des vérités essentielles.

(1) Il n'est pas douteux qu'en composant cette pièce Garnier se la représentait dans son esprit. En voici une preuve : les vers 1592-1593, dans lesquels le prévôt feint de parler pour lui seul, ne se peuvent comprendre que s'ils sont accompagnés d'un jeu de scène.

(2) En particulier, dans les psaumes 77, 105 et 136.

(3) Le latinien latin Donat appelle ainsi le personnage chargé de faire l'exposition du sujet.

Au 1<sup>er</sup> acte, il tire la leçon des événements : « Voyla ce que c'est d'offenser l'Éternel », et à la dernière scène il maintient notre confiance dans la Providence ; ainsi la pièce est pour ainsi dire encadrée d'un prologue qui est un acte de contrition et d'un épilogue qui est un acte de foi et d'espérance.

Si nous passons à l'étude des personnages, nous éprouverons la même impression qu'en examinant l'action de la pièce : Garnier ne peut guère se passer d'un modèle antique ou biblique, mais dans le détail il est souvent original ; tantôt il reste dans la médiocrité, tantôt il a d'heureuses trouvailles. Les caractères les moins originaux sont ceux de Nabuchodonosor et d'Amital : celle-ci est une Hécube juive, celui-là est pareil à Atrée et à Néron (1), tyrans orgueilleux, haineux, féroces, qui sont toujours au paroxysme de la fureur, et dont les tragédies de la Renaissance nous offrent de trop nombreuses copies (2). Non seulement le caractère du roi assyrien est peu original, mais il manque de cohérence : au 2<sup>e</sup> acte, Nabuchodonosor se montre équitable envers la mère de Sédécias, et même il lui témoigne de la pitié. Je ne vois pas d'hypocrisie dans ces vers :

J'ay tousjours bien aimé Josie vostre espoux.  
... Je plains votre infortune,

et cela s'accorde mal avec la haine frénétique qu'il éprouve pour son ennemi vaincu.

Le caractère d'Amital est dessiné avec plus de soin. Ce personnage, fortement éclairé, est au centre du drame ; on compatit à ses peines, on est touché par sa piété fervente, on admire la présence d'esprit et la ténacité avec lesquelles elle s'efforce de sauver Sédécias. Un détail révèle les progrès de Garnier en psychologie : au 4<sup>e</sup> acte, tandis que les reines pensent seulement à leurs enfants, et non à leur mari, elle ne tremble que pour Sédécias (3) ; au 5<sup>e</sup> acte, quand les reines interrompent le récit du prophète en criant : « Hélas ! mais nos enfants ? » elle ajoute aussitôt : « Hélas ! mais Sédécie ? », car aucune affection n'égale celle de la mère pour son enfant. Ni Muret, ni Jodelle, ni La Pérouse, ni Bounin n'eussent trouvé ce trait de caractère si vrai et si frappant.

Conformément aux préceptes d'Aristote, le caractère de Sé-

(1) Personnages de *Thyeste* et d'*Oclavie*.

(2) Cf. Lebègue, *Tragédie religieuse*, p. 279 et 390.

(3) Vers 1607, 1615, 1637, 1660 et 1682.

décias est mêlé de défauts et de vertus. Il s'est révolté contre son suzerain et a offensé le Seigneur, mais il reconnaît ses fautes, et les déplore. Son repentir, son regret de survivre à la défaite(1), son acte de foi en présence du roi païen, ses accès de fureur quand celui-ci l'insulte et que ses enfants sont massacrés, puis sa soumission à la volonté de Dieu, tous ces traits composent un personnage varié, vraisemblable, émouvant.

C'était une heureuse idée que de faire paraître dans une tragédie biblique un prophète. Celui que nous voyons au début et à la fin de la pièce, n'a pas une personnalité aussi vigoureuse que Jérémie ; mais les sentiments que l'auteur lui prête sont ceux des prophètes et du psalmiste. Il pleure sur les malheurs de Sion, qu'il avait prédits sans être écouté, et il a horreur de l'idolâtrie de ses compatriotes. Il supplie Dieu de leur pardonner, et quand la situation paraît désespérée, son ton se fait pressant, impérieux, il le « rudoie » presque :

Je t'atteste, Eternel, Eternel je t'appelle,  
Spectateur des forfaits de ce Prince infidelle,  
Descens dans une nue, et avec tourbillons,  
Gresle, tourmente, éclairs, brise ses bataillons...  
Es-tu Dieu de Juda, pour sans fin l'affliger ?

Il y a en lui un peu du sublime et du surnaturel que possède Joad.

Le personnage de la reine d'Assyrie n'a rien d'historique. Bien qu'elle n'apparaisse que dans deux scènes, sa délicieuse figure éclaire ce drame lugubre. Peut-être Garnier n'en a-t-il pas inventé tous les traits, mais je ne vois pas dans les tragédies du xvi<sup>e</sup> siècle de création plus heureuse, de personnage plus vrai. Elle s'est réjouie de la victoire de Nabuchodonosor sur ses ennemis, mais la vue d'une reine devenue esclave lui apprend soudain la fragilité de la puissance royale :

... Hé que c'est que de nous !  
Que voyla, ma compagne, un beau mirouer pour tous.  
... Il nous en pend autant :  
Le sort n'est pas vers nous plus que vers eux constant.

Ce spectacle lui inspire une crainte religieuse qu'elle s'efforcera en vain de faire partager à son mari. Elle voudrait bien sauver les malheureux Juifs, mais cette toute jeune femme a grand'

(1) « Et qu'eussiez-vous peu faire ? », demande Sarrée, et Sédécias fait cette réponse cornélienne : « Je fusse mort en Roy ».

peur de son mari dont elle connaît les haines vindicatives. Garnier procède pour elle comme pour Amital, il lui attribue quelques paroles très simples dans lesquelles son caractère se peint : « Madame, levez-vous », dit-elle à Amital agenouillée, et comme celle-ci répond : « Ce nom ne m'appartient, aingois (1) le nom de serve », elle s'écrie : « Ma mère, levez-vous ».

Parmi les personnages secondaires Nabuzardan n'est pas plus vivant que le Vieillard des tragédies de Sénèque, le grand pontife Sarrée n'a pas de personnalité distincte, et le personnage collectif des reines reste dans l'ombre ; mais le caractère du prévôt est esquissé en deux traits : c'est à la fois un brave homme qui est navré de participer à l'exécution d'un crime, et un fonctionnaire timoré qui ne veut pas s'exposer à la colère de son terrible souverain.

Non seulement certains caractères sont naturels et vivants, mais, bien avant nos grands classiques, Garnier a songé à les opposer les uns aux autres. Par exemple, la douce et faible reine fait contraste avec son mari et avec l'égoïste gouvernante. Sédécias et Amital sont de « grandes âmes », mais Amital est une femme, une vieille femme, et une mère, tandis que Sédécias a « une grandeur toute virile ». Comme dans *Alhalie*, nous avons sous les yeux deux types bien différents de croyants : le prophète n'est pas seulement un fidèle, mais un homme élu par la divinité, tandis que Sédécias est le pécheur repentant. Dans toute la pièce il y a « comme une gradation de nuances qui va de la brutalité de Nabuchodonosor à la douceur timide de la reine d'Assyrie, à la grandeur pieuse d'Amital, à la rudesse farouche du prophète (2) ». Aucune autre tragédie du XVI<sup>e</sup> siècle ne mérite un pareil éloge.

On reconnaît souvent les procédés de Sénèque dans les paroles des Assyriens et même dans celles des Juifs : comparaisons, antithèses, *adunata* (3), répétitions, accumulations de noms ou d'adjectifs, anaphores, chiasmes, maximes, et surtout stichomythies ; ces figures de rhétorique abondent dans les récits et dans les tirades passionnées. Comme l'a montré B. Georgin, beaucoup d'expressions sont copiées dans les tragédies de Sénèque ; en outre comme presque tous ses émules, Garnier a traduit le *Vox fauci-*

(1) Mais.

(2) Faguet, *op. cit.*, p. 271.

(3) Voici un exemple de ces « impossibilités » :

Pardonner ? Hâ plutôt sera le ciel sans flames,  
La terre sans verdure, et les ondes sans rames...

*bus haesit* de Virgile et le *Sic volo, sic jubeo* de Juvénal (1), et Amital s'attarde à faire la description traditionnelle de la nuit (2). Mais à quoi bon insister ? Au xvi<sup>e</sup> siècle, quand on composait sur un sujet biblique une tragédie régulière, on ne renonçait pas aux procédés de style enseignés par Sénèque : voyez par exemple *Jephthes*, l'*Aman* de Rivaudeau, la *Famine*. Garnier s'est donc conformé à l'usage. Félicitons-le de sa prudence : il a pris soin de ne placer dans la bouche des Juifs aucune allusion à la mythologie et au monde gréco-latin (3).

Il est bien plus important de constater qu'il n'a pas vu dans la Bible seulement un ouvrage d'histoire sacrée et de théologie, mais aussi un répertoire de locutions. Le langage qu'emploient entre eux les personnages juifs, est semé d'expressions bibliques. Sans cesse ils parlent des *yeux*, du *bras*, de la *main*, de la *dextre* du Seigneur ; ils lui demandent de retirer sa *verge* et d'apaiser son *ire* à l'égard d'Israël, *son enfant*. Non seulement Garnier conserve l'anthropomorphisme des Hébreux, mais il personnifie Jérusalem : Sion avait le cœur endurci, aussi Dieu a-t-il *obscurci* son visage, il l'a *dévêlu* de ses remparts (4). Les *enfants d'alliance* ont péché *devant sa face* et *délaissé sa voie*. Que Dieu veuille tirer des *ceps* les pieds du peuple juif ! Sans doute Garnier ne pousse pas l'imitation du style biblique aussi loin que le fait Agrippa d'Aubigné, il n'insère pas dans son texte des allusions obscures ou des images surprenantes. Cependant je relève dans les *Juives* deux expressions hardies : la Terre promise *ondoyante de miel* et les *voix de Blasphème*. Trénel n'a recueilli dans les *Tragiques* et dans la langue du Moyen Age aucun exemple de cette dernière expression, que Garnier a probablement tirée du chapitre vi des *Actes des Apôtres* (5).

Les véhémentes adjurations que le prophète adresse à Dieu sont empruntées au Psalmiste ou aux livres des prophètes. Comme eux, on rappelle souvent ses antiques bontés : la traversée miraculeuse de la mer Rouge, la manne dans le désert, etc.... on cite ses promesses. Le prophète copie dans le psaume CXIII la description d'une idole. Les choristes racontent le culte rendu au veau d'or ; les instruments de musique dont Amital les invite à se servir, sont le tambour, la flûte, la harpe et la cithare.

(1) Vers 1950 et 2151. Cf. Lebègue, *Tragédie religieuse*, p. 282 et 476.

(2) Vers 735-740. Cf. *Tragédie religieuse*, p. 282.

(3) Par exception, la Parque et les Enfers sont mentionnés aux vers 1864 et 2074.

(4) Cf. Ezéchiel, xxxiii, 26 : « Et denudabunt te vestimentis tuis ».

(5) D'Aubigné emploie d'autres génitifs qualificatifs : *cri de blasphème*, etc.



Ainsi donc, la liste d'expressions et de comparaisons bibliques que Georffin a établie pourrait être sensiblement allongée. Toutes ces imitations donnent à l'œuvre de Garnier une couleur biblique qui nous fait penser à *Athalie* (1) ; aucune des tragédies que les catholiques français ont écrites au XVI<sup>e</sup> siècle, ne la possède au même degré (2).

Il ne faut pas croire que dans sa dernière tragédie Garnier ait débarrassé son style de tous ses défauts. Certaines répliques, certaines strophes sont prosaïques ; par contre, pour produire un effet pathétique, Garnier tombe souvent dans l'emphase (3) ; la dispute de Sédécias et de Nabuchodonosor se termine par des injures de portefaix. La période manque souvent de fermeté et d'équilibre et il y a encore beaucoup d'enjambements. Mais que de beaux vers ! Ici les *e* muets allègent la fin d'une phrase :

... la mort tant soit amère  
N'est aux calamiteux qu'une peine légère ;

là, la répétition d'une consonne évoque un mouvement :

Las ! pauvre je le vey, comme son âme chere  
Se délioit du corps, et s'envoloit legere ;

ailleurs l'auteur recherche un effet tout différent :

Puis d'un regard meurtrier le guignant se renfrongne.

Les descriptions et les récits sont plus animés et plus vigoureux que dans ses autres tragédies. Voici la famine, à la fin du siège :

La peuple allangouré, sans courage, sans force,  
Descharné se trainoit, n'ayant rien que l'escorce  
Qui luy couvroit les os.....

la prise de Jérusalem :

Tout est mis aux couteaux, on n'espargne personne,  
A sexe ou qualité le soldat ne pardonne :  
Les femmes, les enfans et les hommes âgez  
Tombent sans nul esgard pesle-mesle esgorgez.  
Le sang, le feu, le fer, coule, flambe, résonne (4).  
Tout est jonché de morts, l'ennemy sans pitié  
Meurtrist ce qu'il rencontre, et le foule du pié.

(1) Il est juste de signaler quelques légères taches : au vers 1253 les Juifs parlent du javelot de la Mort, et au vers 1358 des âmes logées au Ciel.

(2) Cf. pour Roillet la *Tragédie religieuse*, p. 283. Voir *ibidem* les p. 450-452.

(3) Les vers 1482-1483 font penser au cannibalisme de Polymestor (*Troade*, v. 2531).

(4) Exemple de « vers rapporté ».

## l'invasion de l'Assyrie par les Perses :

Je voy les morions esclatter sur leurs testes,  
 Les scadrons indomtez bruire comme tempestes,  
 De piques herissez, faisant de leurs bouclairs (1)  
 Comme d'un ciel sortir un orage d'éclairs.  
 Je les voy ja camper autour de tes murailles,  
 Briser tours et rempars, remplir de funerailles  
 Tes temples et maisons, tes vierges captivant,  
 Et au sang des occis leurs chevaux abreuvant.

D'autres passages ont une noblesse et une pureté de style, qui fait penser aux tragédies classiques, entre autres la fameuse tirade de Sédécias :

Le Dieu que nous servons est le seul Dieu du monde...

Les mérites de cette pièce ont été reconnus dès le xvi<sup>e</sup> siècle elle fut jouée plusieurs fois et son style a été imité par Montchrestien, Billard, Malherbe, etc... ; un siècle plus tard, quand Racine composa *Athalie*, il y puisa des expressions religieuses et il donna au grand-prêtre Joad la fonction du prophète.

J'ai assisté, il y a neuf ans, à une représentation des *Juives*. Les acteurs étaient médiocres, sauf M<sup>me</sup> Neith-Blanc qui sut donner à Amital une grandeur émouvante. On écouta avec plaisir ce style vigoureux et coloré, ces vers bien rythmés ; mais jusqu'à l'apparition de la reine d'Assyrie l'action parut languissante. Dans la suite, les situations tragiques, les effets scéniques, l'entretien de Sédécias et de son bourreau produisirent une émotion croissante, et le public instruit et chaleureux de l'Odéon applaudit longuement à la fin des trois derniers actes. Pour une pièce qu'on a déclarée injouable c'était une épreuve concluante.

Ce drame n'est pas un des chefs-d'œuvre du théâtre français : l'action y est trop lente, on y entend trop de récits, de lamentations et de grandiloquence, le caractère des personnages n'évolue pas et, sauf Nabuchodonosor, ils n'ont aucune influence sur les événements. Il y a eu, au xvi<sup>e</sup> siècle, des tragédies dont l'action était mieux menée. Toutefois, si l'on considère la conduite des scènes, la psychologie des personnages et le style, on doit lui attribuer le premier rang parmi les tragédies de ce siècle. Elle ne peut soutenir la comparaison avec *Athalie*, mais avant *Athalie* aucune pièce n'a montré avec autant de force que les *Juives* l'action de la Providence sur les Etats. (A suivre.)

(1) Boucliers.

# Romanciers allemands contemporains

Par R. GUIGNARD,

Chargé de cours à l'Université d'Alger.

---

## III

### Le problème de l'artiste chez Thomas Mann.

Dans l'œuvre de jeunesse de Th. Mann, le problème de l'artiste est intimement lié à celui de la décadence.

Dans quelle mesure un bourgeois, héritier de traditions qui n'admettent guère la fantaisie, peut-il se permettre de régler son existence sur des idées nouvelles, en s'abandonnant à des sentiments qu'on a voulu lui apprendre à refouler ?

Th. Mann ne se pose pas le problème *in abstracto*, il ne l'examine pas en simple dilettante : à chaque ligne on s'aperçoit que c'est, en dernière analyse, de lui-même qu'il s'agit, qu'il cherche à se rendre compte de sa véritable mission, et à justifier ce que son attitude a d'étrange aux yeux d'autrui et un peu à ses propres yeux. Lorsque Th. Mann examine le problème de l'artiste, l'intérêt de ce qu'il écrit dépasse le point de vue esthétique pour nous transporter au cœur de l'humain.

L'influence la plus profonde qui se soit exercée sur Th. Mann en tant qu'artiste est celle de Wagner. Nous avons déjà eu l'occasion de voir ce qu'il avait retenu de Nietzsche et de Schopenhauer. Ce qui est remarquable, c'est que Wagner occupe en quelque sorte une position intermédiaire entre ces deux penseurs, puisqu'il a étudié l'un et été l'ami intime de l'autre pendant plusieurs années.

C'est surtout pendant son séjour à Rome que Th. Mann fut un admirateur passionné de Wagner. Il n'était ni compositeur, malgré son goût pour la musique, ni dramaturge, bien qu'il dût un jour écrire *Fiorenza* ; mais il voyait en Wagner le type de l'artiste

moderne, un homme qui savait créer des œuvres ayant un commencement et une fin, se développant organiquement, et riches en symboles. « Ce que je dois de jouissances et de connaissances artistiques à R. Wagner, je ne l'oublierai jamais, quelles que soient les distances spirituelles qui puissent à l'avenir nous séparer (1). » Cette admiration toutefois n'a jamais été un culte, un abandon total. Th. Mann se rendit compte de bonne heure de ce qu'il y avait d'imparfait chez son maître. Il n'appréciait guère ses œuvres théoriques, monuments d'orgueil. « Mon affection pour lui était un amour sans la foi, car il m'a toujours semblé pédant de ne pas pouvoir aimer sans croire. C'étaient des relations sceptiques, pessimistes, clairvoyantes, presque haineuses ; et en même temps tout à fait passionnées et d'un charme vivant et indescriptible (2). » Dix ans après les *Buddenbrook*, Th. Mann déclarait qu'il ne prenait pas au sérieux l'art intégral que le maître avait voulu réaliser, et qu'il voyait essentiellement en lui un homme du XIX<sup>e</sup> et non du XX<sup>e</sup> siècle (3).

A part les jouissances musicales que Wagner lui a données — *Tristan et Yseult* est mentionné à plusieurs reprises à des moments importants, et contribue à renforcer certaines atmosphères — Th. Mann a retenu de lui et transposé dans sa prose la technique du leit motiv, soit détail matériel évoqué fréquemment (Thomas Buddenbrook lève un sourcil lorsqu'il réfléchit), soit phrase tout entière répétée ; c'est sans doute également à l'influence de Wagner qu'il faut attribuer le fait que les premiers artistes paraissant dans l'œuvre du romancier sont des musiciens : Gerda Buddenbrook et son fils Hanno.

Gerda, fille d'un virtuose réputé, transportée par son mariage dans un milieu qui ne comprend pas ses goûts, continue cependant à jouer et s'occupe de l'éducation musicale de son fils. Chez celui-ci, la musique est une véritable passion et son amour pour elle a quelque chose de pathologique : Th. Mann a voulu montrer qu'il y avait là sinon une forme ou une manifestation de la décadence, du moins un phénomène l'accompagnant pour en précipiter l'évolution.

D'abord Hanno, comme attiré par un charme, se glisse dans la salle où sa mère étudie en compagnie de M. Pfühl ; bientôt on lui donne des leçons, et finalement il se met à composer lui-même, parce qu'il a quelque chose à exprimer. Essais bien naïfs encore,

(1) *Œuvres*, t. IX, p. 360.

(2) *Ibid.*, t. IX, p. 361.

(3) *Ibid.*, t. IX, p. 363.

où il y a plus de volonté que de réalisation, mais où se révèle une sincérité totale. Hanno ne songe point à poser à l'enfant prodige, type à l'égard duquel Th. Mann éprouve peu de sympathie, comme on peut s'en apercevoir à la lecture de la nouvelle (1) *l'Enfant prodige*, où le nom du petit virtuose grec Bibi Sacellaphylaccas semble déjà une moquerie.

Pour caractériser le jeu de Hanno, Th. Mann choisit des termes qui nous donnent bien une impression un peu morbide : « Il y avait quelque chose de brutal et d'obstiné et en même temps quelque chose de religieux et d'ascétique, comme une croyance et un abandon de soi dans le culte fanatique de ce rien, de ce bout de mélodie, cette invention courte, puérile, harmonieuse, d'une mesure et demie... quelque chose de dépravé dans le manque de mesure et l'insatiabilité avec laquelle il était savouré et exploité, et quelque chose de désespéré et de cynique qui ressemblait à la volonté des délices et de la perte dans l'ardeur avec laquelle sa douceur était aspirée jusqu'à la dernière goutte, jusqu'à l'épuisement, jusqu'au dégoût et à la satiété (2). »

Dans *Buddenbrook*, cependant, le problème de l'artiste n'est pas envisagé en lui-même, il est pris de biais. Les nouvelles qui suivent le mettent au centre.

Dans *Tristan* (1902), l'écrivain Detlev Spinell a encore quelque chose de trouble et d'inquiétant, qui rend assez difficile à saisir la pensée du poète.

Spinell pose à l'esthète en quête de sensations rares et de raffinements sentimentaux. Il n'est guère sociable : il ne le devient que dans les moments d'émotion esthétique, lorsqu'il contemple deux couleurs qui se marient harmonieusement, un vase aux belles formes, ou les montagnes éclairées par le soleil couchant. Sa seule œuvre est un roman dont l'action se déroule dans la haute société ; il décrit des appartements remplis de Gobelins, de meubles anciens, de porcelaines, d'étoffes de prix ; et ce livre est imprimé avec des lettres dont chacune ressemble à une cathédrale gothique. S'il séjourne au sanatorium *Einfried*, ce n'est pas qu'il soit malade, mais c'est parce que le cadre — un château dont l'ameublement est de style Empire — lui plaît beaucoup. A certaines périodes de sa vie, dit-il, il éprouve le besoin de vivre dans un tel entourage. Et Spinell esquisse une philosophie de l'ameublement : « Cette clarté et cette dureté, cette simplicité froide et rude et cette sévérité réservée me donnent de la tenue et de la dignité... à

(1) *Nouvelles*, t. I, p. 283-295.

(2) *Buddenbrook*, t. II, p. 466-467.

la longue elle a pour conséquence une purification et une restauration intérieure, elle me relève moralement, sans discussion possible (1). » Cette sorte de retraite où il vit ne l'empêche d'ailleurs pas de rester en rapports avec le monde, il écrit beaucoup de lettres, mais il en reçoit moins qu'il n'en expédie.

En somme, l'auteur se moque un peu de son héros ; mais à notre avis, il ne veut pas en faire uniquement le type du littérateur décadent : nous nous en rendons compte lorsque Spinell entre en conflit avec la vie.

La vie est représentée par un certain M. Klöterjahn qui amène sa femme au sanatorium. De même que dans les *Buddenbrook* les nerveux et les artistes s'opposaient aux robustes commerçants, ici en face du rêveur se dresse dans toute sa force l'homme d'action. Suivant un procédé qui lui est familier, Th. Mann le décrit surtout par l'extérieur : dès son arrivée, Klöterjahn parle beaucoup et avec tout le monde : il lance certains mots avec une telle énergie que chaque son ressemble à une petite décharge, et il en rit comme d'une bonne plaisanterie. On a l'impression d'être en face d'un « homme dont la digestion est en aussi bon ordre que la bourse » (2). Dans sa figure ronde et pleine brillent des yeux bleu pâle et ses cils sont d'un blond pâle : détail qui n'est pas négligeable, car, nous le verrons à propos de *Tonio Kröger*, ce sont de préférence les blonds qui, chez Th. Mann, symbolisent la vie instinctive et brutale. Bien entendu, il est l'ami de tous les plaisirs matériels, il se plaît à raconter des diners plantureux auxquels il a pris part, à décrire des plats inconnus de ses auditeurs ; il ne déteste pas non plus de badiner avec les servantes, comme le constate un soir Spinell, avec un dégoût affecté. Cela ne l'empêche d'ailleurs pas, il faut le reconnaître, d'entourer d'attentions sa femme, aussi délicate qu'il est vulgaire.

Dans ce milieu du sanatorium qui est déjà celui dans lequel se déroulera l'action de la *Montagne magique*, Klöterjahn est une première esquisse de M. Peepkorn, le compagnon de M<sup>me</sup> Chauchat. Une première esquisse seulement : ce commerçant du Nord de l'Allemagne n'est pas aussi original de manières que le riche planteur hollandais retiré des affaires dont Th. Mann fera le portrait vingt ans plus tard ; c'est une figure moins profondément étudiée. A cette époque, le poète insiste surtout sur les oppositions, s'applique à établir des contrastes entre les personnages, plu-

(1) *Nouvelles*, t. I, p. 329-330.

(2) *Ibid.*, p. 322.

tôt qu'à montrer à l'intérieur d'un même individu les contrastes qui s'atténuent et se fondent en une réalité supérieure.

Le conflit entre l'esthète et le commerçant éclate à l'occasion de M<sup>me</sup> Klöterjahn. Ce n'est pas une histoire banale d'amourette dans un sanatorium où l'ennui pousse les malades à se distraire par tous les moyens. Spinell n'est pas à proprement parler jaloux de Klöterjahn qui est d'ailleurs retourné à ses affaires, il lui en veut d'avoir, lui, personnage vulgaire et banal, épousé une personne d'une telle délicatesse.

M<sup>me</sup> Klöterjahn — née Eckhof — est fille de musicien. Elle a passé son enfance dans une vieille maison, dont le jardin abandonné, entouré de murailles croulantes, avec un jet d'eau, lui plaisait par-dessus tout. Elle a épousé Klöterjahn de son plein gré, et même malgré la résistance de son père ; et elle est heureuse d'avoir un petit garçon, Anton. Elle raconte tout cela dans un dialogue où les demandes successives de Spinell et ses réflexions sont autant de critiques plus ou moins déguisées, jusqu'à la phrase sèche par laquelle il indique lui-même la conclusion de la vie de M<sup>me</sup> Klöterjahn : « Oui, voilà comment cela s'est passé. Et maintenant vous ne vous appelez plus Eckhof, vous portez un autre nom, et vous avez le petit Anton qui se porte si bien, et vous avez les bronches un peu malades (1). »

Un après-midi, alors que presque tous les malades sont partis en excursion ils restent ensemble au sanatorium. Et Spinell, sachant bien pourtant que le médecin a défendu à M<sup>me</sup> Klöterjahn de faire de la musique parce que cela l'exalte et la fatigue, lui fait jouer trois nocturnes de Chopin, puis des passages de *Tristan et Yseul*.

Th. Mann nous laisse le soin d'interpréter nous-mêmes cette scène capitale. Spinell se propose-t-il simplement d'exercer une influence pernicieuse sur cette femme qui subit son ascendant lorsqu'il éveille dans son âme le goût de la musique, ou bien a-t-il un but plus élevé qui est de la ramener au culte de l'art, sans songer aux conséquences possibles ?

Nous pencherions à admettre cette seconde interprétation. Malgré ce qu'il y a de théâtral et de grotesque dans l'attitude de Spinell au début de la nouvelle, nous prenons au sérieux son amour de l'art. Il a d'ailleurs trouvé des accents poignants pour exprimer la détresse intime de l'écrivain toujours mécontent du monde et de lui-même : « Nous sommes des créatures inutiles, moi et mes sem-

(1) *Nouvelles*, t. I, p. 340.

blables et, abstraction faite de quelques bons moments, le sentiment de notre inutilité, que nous traînons, nous blesse et nous rend malades. Nous détestons ce qui est utile, nous savons que c'est commun, que ce n'est pas beau, et nous défendons cette vérité comme on ne défend que les vérités dont on a absolument besoin. Et pourtant nous sommes tellement rongés par le remords, qu'aucune partie de notre être n'est épargnée. Ajoutez à cela que la nature même de notre existence intérieure, notre façon de voir le monde, et de travailler, a une action effroyablement malsaine, qui nous ruine, qui nous use, et cela contribue encore à aggraver la chose (1). »

Spinell n'est pas une sorte de Méphistophélès. En psychologue de la décadence, il dit : « Il n'est pas rare qu'une race aux traditions pratiques bourgeoises et prosaïques se transfigure encore une fois vers la fin de ses jours par la vertu de l'art (2). » Et selon lui, Gabrielle Eckhof (correspondant à Hanno Buddenbrook) aurait dû, non pas mettre au monde des enfants bien portants mais être comme une dernière fleur épanouie, avant que la tige qui la porte ne retombe dans le néant.

Après la séance de musique, l'état de la jeune femme s'aggrave. On fait venir son mari et son enfant, sans dire la véritable raison, mais tout le monde la devine, à part M. Klöterjahn.

C'est alors qu'éclate le conflit qui se préparait depuis longtemps. En présence, une fois de plus, de cet homme qu'il déteste parce qu'il voit en lui un destructeur de beauté, un néfaste philistin, Spinell perd tout contrôle de lui-même. Il brave son ennemi, mais d'une façon quelque peu ridicule : en lui envoyant une lettre, alors qu'il serait si simple de lui demander un entretien.

Cette lettre est le cri du poète impuissant en face de la vie qui l'écrase sans le savoir, et qui ne l'écraserait pas moins si elle le savait. Spinell évoque Gabrielle Eckhof dans le vieux jardin, au milieu de ses compagnes, personnifiant dans sa grâce légère une race sur son déclin. Et il reproche à Klöterjahn de ne pas avoir su respecter cette poésie morbide, de l'avoir arrachée à elle-même pour la mettre en contact avec une réalité qui, au lieu de la laisser mourir en beauté, la fera mourir dans la laideur : « Ce tableau était un aboutissement, Monsieur ; aviez-vous besoin de venir le détruire, pour lui donner une suite de vulgarité et de laide

(1) *Nouvelles*, t. I, p. 331.

(2) *Ibid.*, p. 337.



souffrance ? C'était une apothéose touchante et paisible, imprégnée de la transfiguration vespérale de la décadence, de la dissolution et de l'extinction. Une race antique, déjà trop fatiguée et trop noble pour l'action et pour la vie, est sur le point de finir, et ses dernières manifestations, ce sont des accents artistiques, quelques notes de violon, pleines du savoir mélancolique de ce qui est mûr pour la mort (1). »

M. Klöterjahn a voulu posséder en égoïste, en *gourmand plébéien*, cette beauté à laquelle il n'avait aucun droit. Gabrielle est devenue sa femme, elle a eu de lui un enfant : et elle meurt. Sans doute serait-elle morte de bonne heure, de toute façon ; mais elle a été déshonorée, profanée par ce contact avec le monde grossier. Et Spinell déteste aussi l'innocent petit Anton. Quelle amère ironie dans les mots par lesquels il exprime ce sentiment : « Mais votre fils, le fils de Gabrielle Eckhof, prospère, vit et triomphe. Peut-être continuera-t-il l'existence de son père ; il deviendra un bourgeois qui fait du commerce, qui paie des impôts et qui mange bien ; il sera peut-être un soldat ou un fonctionnaire, un bon soutien inconscient de l'Etat : en tout cas une créature totalement étrangère aux Muses, fonctionnant normalement, sans scrupules et pleine d'assurance, forte et stupide (2). »

Spinell a pu croire un instant, grâce à une illusion créée par sa vanité, que sa lettre était susceptible de faire quelque effet. L'événement lui prouve le contraire. Klöterjahn n'envoie pas sa réponse par la poste. Il vient trouver le poète, non pour lui demander des explications, car la lettre était assez claire, mais pour lui dire tout son mépris.

D'abord il juge stupide d'écrire à une personne que l'on voit tous les jours, à laquelle on passe les plats en souriant, au cours du déjeuner. Et puis l'écriture de cette lettre est déplorable. De loin elle paraît assez propre, mais en y regardant de plus près, on s'aperçoit qu'elle est tremblée, que beaucoup de lettres ne sont pas reliées entre elles. Après ces considérations d'ordre pratique, Klöterjahn traite d'abord Spinell de polichinelle, puis de lâche, puis d'âne. De fait sa femme l'aime autant qu'autrefois ; pour quoi venir se mêler de ses affaires intimes ?

Cette scène pénible est interrompue par la nouvelle que M<sup>me</sup> Klöterjahn est très mal. Elle va mourir. Et pendant ce temps, son enfant s'amuse dans sa petite voiture. Pour échapper à la

(1) *Nouvelles*, t. I, p. 360-361.

(2) *Ibid.*, p. 362.

pression des événements grossiers, qui sont évidemment faits d'une autre étoffe que ses rêves, Spinell va se promener. Et par hasard, il passe auprès du petit Klöterjahn. Il veut garder une attitude pleine de dignité, mais à sa vue l'enfant est pris d'un véritable délire de joie, il entrechoque frénétiquement ses jouets, il remue tout son corps, il ferme à demi les yeux, et ouvre la bouche si grande que l'on aperçoit son petit palais rose. Devant cette dernière apparition de la vie brutalement inconsciente, Spinell affecte de ne pas perdre contenance, mais il s'éloigne avec la démarche d'un homme qui *s'enfuit intérieurement* (1).

Il va sans dire que Th. Mann n'entend pas condamner la poésie impuissante en face de la vie. Il sent en lui-même une partie des conflits qui agitent Spinell : il est profondément poète, c'est-à-dire qu'il a une tendance à mépriser la réalité, cependant une certaine sympathie lui fait tourner les yeux vers les êtres robustes et sains, mais inconscients, tandis que le poète est une conscience douloureusement vibrante. Cet aspect du problème sera au centre de *Tonio Kröger*, mais il est déjà indiqué dans *Tristan*. Spinell dit en effet dans sa lettre à M. Klöterjahn : « Je vous prie de remarquer que je n'ai pas du tout le désir de vous offenser. Ce que je dis, ce ne sont pas des injures, mais la formule, la simple formule psychologique de votre personnalité simple et complètement dépourvue d'intérêt au point de vue littéraire, et je ne l'exprime que parce que je me sens poussé à éclairer un peu à vos propres yeux votre être et vos actions, parce que c'est ici-bas ma vocation à laquelle je ne saurais jamais me dérober, que d'appeler les choses par leur nom, de les faire parler, et d'éclairer l'inconscient » (2).

*Tonio Kröger* (1903), celle des œuvres de Th. Mann qui lui attirera le plus de sympathies dans la jeunesse, pose avec beaucoup de netteté la question de la légitimité de l'art et de son rôle en face de la vie. Le héros dont la nouvelle porte le nom, issu d'une famille de commerçants, n'est pas de pure souche germanique, sa mère s'appelle Consuelo, son père a été la chercher *tout dans le bas de la carte* (3); elle est belle, elle a les yeux noirs, elle joue du piano et de la mandoline. Le mélange de races rend compte, d'après le romancier, des inquiétudes intimes de son héros.

L'amitié, puis l'amour, jouent un grand rôle dans la vie intime de l'adolescent, mais il se sent toujours attiré par des êtres très

(1) *Nouvelles*, t. I, p. 373.

(2) *Ibid.*, t. I, p. 361.

(3) *Ibid.*, t. II, p. 8.

différents de lui, son ami, c'est Hans Hansen, un vrai fils du Nord, grand, blond, robuste, aimant les sports, préférant à ses livres de classe un recueil d'instantanés représentant les différentes allures du cheval. Tonio Kröger se rend bien compte que Hans Hansen n'a point les mêmes goûts que lui, n'aime pas la poésie, ne frémit pas lorsque don Carlos est trahit. Et celle qu'il aime ne le comprend pas non plus : c'est la blonde Ingeborg Holm, qui par le type physique correspond exactement à Hans Hansen. Un soir, alors qu'il la connaît depuis longtemps, il s'aperçoit qu'il l'aime : il ne combat pas ce sentiment, quoiqu'il sache que ce sera pour lui une cause d'inquiétudes et de troubles sans cesse renaissants. Il lit *Immensee*, petit livre cher aux adolescents ; mais il sait bien qu'Ingeborg n'y comprendrait rien ; elle est gaie et riieuse, et lui, toujours préoccupé, n'arrive qu'à se rendre ridicule pendant les leçons de danse. Il est prêt à mourir pour elle, mais elle s'en soucierait fort peu si elle le savait ; ils ne sont pas d'un même pays spirituel.

Le thème est donné, qui résonnera dans toute l'œuvre. Nous retrouvons Tonio à Munich ; il a dépassé la trentaine et ses conversations avec une jeune camarade, artiste comme lui, nous montrent à quel point il en est de ses méditations.

Il a été attiré vers l'Italie par ses origines à moitié méridionales. Il a oscillé de la plus froide spiritualité à l'ardeur sensuelle la plus dévorante et il est devenu brusquement célèbre presque à ses débuts, à cause de la vigueur avec laquelle il a dépeint ses expériences. Mais il se sent arrêté. Il est absorbé par le travail, il ne travaille pas pour vivre, il ne vit que pour travailler. Il reste en lui un fond d'instincts bourgeois : régularité, assiduité, tenue physique et morale.

Dans un long entretien, il exprime, en allant parfois jusqu'au paradoxe, le conflit qu'il sent entre le poète et l'homme normal. Il rapporte les paroles d'un de ses confrères qui vient de se réfugier au café pour travailler tranquillement. Car le printemps arrive, si l'on n'y fait pas attention, l'air remplit la tête d'idées qui empêchent d'écrire, il vaut mieux aller dans un café, « terrain neutre, que n'affecte pas le changement des saisons » (1), pour trouver l'inspiration.

C'est qu'en effet, continue Tonio Kröger, l'artiste, pour être digne de son nom, doit être un simple spectateur de sa vie et de la vie d'autrui. Toutes les fois qu'il est réellement saisi par une

(1) *Nouvelles*, t. II, p. 32.

profonde passion, il ne peut pas s'observer, il manque à sa vocation.

Et ce qui inquiète le plus Tonio Kröger, c'est que l'artiste finit par perdre la faculté de sentir, à force de développer en lui la faculté d'exprimer. Il raconte l'histoire d'un banquier dont le talent littéraire s'éveille en prison, et prétend voir là autre chose qu'une pure coïncidence : à ses yeux, l'artiste est un personnage équivoque, il s'en défie comme ses ancêtres commerçants se défiaient des aventuriers et de charlatans.

Il fait avec amertume certaines confidences que nous jugeons utile de rapporter intégralement, car elles expriment les remords de Th. Mann lui-même :

« Ce que l'on dit ne doit jamais être l'essentiel, mais seulement la matière première, indifférente en elle-même, avec laquelle on compose l'œuvre artistique, plein du sentiment d'une calme supériorité qui se joue. Si ce que vous avez à dire vous touche de trop près, si cela fait battre votre cœur trop fortement, vous pouvez être assuré d'un fiasco total.... Il est nécessaire d'avoir quelque chose d'extra-humain et d'inhumain, d'avoir avec l'humanité des rapports étrangement lointains et indifférents pour être en état et en général pour être tenté de la jouer, de jouer avec elle, de la représenter avec goût et efficacité. Le don du style, de la forme et de l'expression suppose déjà ces relations froides et capricieuses avec l'humanité, et même un certain appauvrissement, un certain isolement au point de vue humain. Car le sentiment sain et fort est étranger au goût : c'est un fait. L'artiste est perdu, lorsqu'il devient un homme et se met à éprouver des sentiments (1). »

Et cette idée fondamentale reparaît plus loin sous une forme plus concrète :

« Si votre cœur déborde, si vous vous sentez trop ému par une expérience agréable ou d'ordre supérieur, rien de plus simple : vous allez voir l'homme de lettres, et dans un délai minimum tout sera réglé. Il vous analysera et vous formulera votre affaire, il vous en dira le nom, il l'exprimera et la fera parler ; il vous débarrassera du tout et vous le rendra indifférent à jamais, et il n'y aura pas besoin de l'en remercier. Et vous rentrerez chez vous allégé, rafraîchi, rasséréiné, et vous vous demanderez ce qui, dans cette affaire à l'instant encore, pouvait vous remplir d'une si douce agitation (2). »

(1) *Nouvelles*, t. II, p. 34.

(2) *Ibid.*, p. 41-42.

On peut faire des constatations analogues en ayant recours à la contre-épreuve, c'est-à-dire en observant les hommes normaux. Ou bien ils n'écrivent pas du tout, ce qui est le cas le plus fréquent, ou bien ils se rendent ridicules en déclamant dans les salons des poèmes insipides. Les artistes sont maudits, les dilettantes font rire.

Après cette partie critique, Tonio Kröger, c'est-à-dire Th. Mann, laisse percer sa véritable pensée, et la forme qu'il lui donne est tout imprégnée des doux souvenirs de son adolescence. On lui a reproché de détester la vie. Il convient de préciser le sens du mot. La vie, pour lui, ce n'est pas une « vision de grandeur sanglante et de beauté sans frein (1) » ; ce n'est pas davantage le raffinement et le satanisme ; c'est quelque chose de beaucoup plus ordinaire et banal ; se souvenant de Hans Hansen et d'Ingeborg, il avoue son goût pour « un peu d'amitié, d'abandon, de familiarité et de bonheur humain », sa nostalgie des « délices de la banalité » (2).

Son amie lui reproche d'être un bourgeois, sans se rendre compte que rien n'est plus digne d'un poète, d'un poète romantique surtout, que cette nostalgie d'un monde éternellement fermé et impénétrable à la poésie qui le glorifie, l'adoration d'une idole inaccessible.

La suite de la nouvelle exprime symboliquement cette idée. Au cours d'un voyage, Tonio Kröger se trouve par hasard dans le même hôtel que dans Hansen et Ingeborg qui se sont épousés. Il ne leur parle pas : il les voit simplement danser dans une salle brillamment éclairée, tandis qu'il se tient dehors, dans l'ombre. Une fois de plus il se rend compte que sa véritable mission de poète, c'est de s'attacher avec amour à décrire ceux qui sont à la fois si près et si loin. Il écrit à son amie, dont le jugement sévère l'avait désolé :

« Ce que j'ai fait, ce n'est rien, ce n'est pas beaucoup, ce n'est à peu près rien. Je ferai mieux, Lisaweta, c'est une promesse. Pendant que j'écris, le bruit de la mer monte jusqu'à moi, et je ferme les yeux. Je contemple un monde d'apparences inconsistantes qui attendent la vie, qui veut être mis en ordre et recevoir une forme ; je vois un fourmillement d'ombres et de silhouettes humaines, qui me font signe de les exorciser et de les délivrer : tragiques ou prêtant à rire ; il y en a qui sont les deux à la fois, et

(1) *Nouvelles*, t. II, p. 43.

(2) *Ibid.*, p. 43.

celles-là je les aime beaucoup. Mais mon amour le plus profond et le plus secret appartient à celles qui sont blondes avec des yeux bleus, claires et vivantes, heureuses, aimables et banales.

« Ne dites pas de mal de cet amour, Lisaweta : il est bon et fécond. Il y a en lui de la nostalgie et une envie mélancolique et un petit peu de mépris et toute une chaste béatitude (1). »

La délicate mélancolie de cette œuvre lui assure une des premières places parmi les confessions ou professions de foi poétiques de la littérature moderne. Rarement l'angoisse du poète devant la réalité immédiatement proche et qui lui reste malgré tout étrangère, a été exprimée d'une façon plus poignante. Après avoir lu *Tonio Kröger*, nous comprenons comment Th. Mann peut nous présenter avec sympathie des héros aussi insignifiants que le jeune Castorp, dans la *Montagne magique*, et nous les faire aimer.

Après *Tonio Kröger*, la conscience bourgeoise du poète n'était pas encore tranquillisée. Il voulut montrer, en 1913, dans *La Mort à Venise*, quelle stricte discipline, même dans le sens de la moralité conventionnelle, était nécessaire au poète désireux de conserver l'équilibre moral, condition du développement de son talent, nous sommes malheureusement tentés de dire : de l'exercice de sa profession.

Le héros de cette longue nouvelle, une des œuvres les plus discutées et les plus diversement interprétées de Th. Mann, est un écrivain, Aschenbach. Il descend d'une famille où le talent n'est pas rare, mais où il est rarement soutenu par des forces physiques suffisantes. Sa mère lui apporte le goût de la musique : elle est fille d'un chef d'orchestre bohémien. Quoique sa santé soit assez délicate, il peut travailler avec assez d'assiduité, et devient rapidement célèbre. Sa vie tout entière est une lutte. Il a des principes de raison et d'ordre : conscient de son propre talent, il n'en ignore pas les lacunes, il n'est jamais satisfait de lui-même, et c'est là un principe de perfection. De plus, il sait se ménager, administrer sa gloire, écrire les lettres utiles, faire les visites nécessaires.

Ses héros sont l'image de ce qu'il voudrait être lui-même : pleins de virilité, de jeunesse et d'intellectualité. De plus en plus il joue un rôle important dans la vie spirituelle de l'Etat, sa prose est donnée en modèle dans les écoles. Il a l'air d'un bourgeois arrivé.

(1) *Nouvelles*, t. II, p. 88.

Cependant, si l'on examine son œuvre de près, on se rend compte que l'héroïsme qu'il prône est surtout celui de la faiblesse physique cherchant à s'élever au-dessus d'elle-même par la force de la volonté. Il est « le poète de tous ceux qui travaillent sur la limite de l'épuisement, de ceux qui portent des fardeaux trop lourds, qui sont déjà usés, qui se tiennent toujours debout, de tous ces moralistes de l'action qui, faibles de constitution et peu souples dans leurs moyens, arrivent par l'extrême tension de la volonté et une sage administration d'eux-mêmes, à faire sortir d'eux au moins pendant quelque temps ce que produit la grandeur (1). »

Parfois il éprouve le besoin de diminuer un peu, pendant quelques semaines, la tension excessive de son esprit : l'effort constant que lui impose la production artistique lui est pénible, malgré son caractère d'habitude. Se lever tous les matins de bonne heure pour consacrer un temps assez long à l'élaboration de deux ou trois pages : cela lui paraîtrait insupportable, sans quelques escapades. Un séjour dans la montagne ne lui suffit plus pour se détendre : il y a sa maison, et c'est encore de l'habitude. La rencontre fortuite d'un homme qu'il ne connaît pas, mais qui est une vivante invitation au voyage, le décide à partir pour Venise.

C'est là qu'est le centre psychologique. La défaite commence avec le départ. Pour n'avoir pas eu le courage de continuer à mener sa vie réglée, pour avoir voulu se distraire par la nouveauté, l'abandon aux impressions nouvelles, Aschenbach a renoncé au contrôle de lui-même. L'équilibre si laborieusement établi par de longues années de travail est rompu sans qu'il s'en rende encore bien compte. En cours de route des figures inquiétantes le croisent et ne lui inspirent que de la curiosité ou du dégoût : il ne sait pas qu'il assiste aux premières scènes de la danse macabre où il va être entraîné.

A Venise, il se prend à aimer, sans jamais lui parler d'ailleurs, un jeune garçon nommé Tadzio, qui habite le même hôtel que lui. Th. Mann écrira plus tard : « Le principe de la beauté et de la forme ne prend pas naissance dans la sphère de la vie... il s'oppose à la vie dans une fière mélancolie et il est profondément uni à l'idée de la mort et de la stérilité (2). » Cet amour est donc condamné par le poète lui-même, c'est comme il le dit ailleurs, une fuite devant la vie, avec ses disciplines et sa moralité. L'édifice

(1) *Nouvelles*, t. II, p. 361.

(2) *Die Forderung des Tages*, p. 171.

moral édifié par Aschenbach s'effrite rapidement. Il ne fait plus attention à rien ; la nouvelle même que le choléra sévit à Venise (alors qu'il habite au Lido) ne l'arrache pas à sa torpeur. « Qui est hors de soi ne déteste rien plus que de rentrer en soi-même. » Il reste. Et dans cette atmosphère lourde de maladie et de fièvre, après des cauchemars précurseurs de sa fin, il meurt dans son fauteuil, sur la plage, les yeux tournés vers Tadzio. Une fois de plus, le poète a succombé au contact de la vie, après avoir semblé la maîtriser. C'est une leçon d'énergie sans doute, dans les intentions de Th. Mann : mais l'atmosphère morbide est tellement enveloppante et pénétrante qu'on a pu se tromper sur le sens de la nouvelle, la dernière dans laquelle Th. Mann ait traité le problème de l'artiste sous une forme qui plus encore que les précédentes est empreinte du souci de ne pas se perdre dans le dilettantisme. Toute l'attitude de Th. Mann comme artiste et penseur, depuis cette époque, sera pénétrée de ce souci, mais il réussira diversement à se *justifier*.

(A suivre.)

---

Le Gérant : JEAN MARNAIS.



REVUE BIMENSUELLE  
DES  
COURS ET CONFÉRENCES

DIRECTEUR : M. FORTUNAT STROWSKI,  
Membre de l'Institut,  
Professeur à la Sorbonne.

Le Professeur Mathiez

*C'est avec une grande douleur que nous devons annoncer ici à nos lecteurs la mort de M. le Professeur Mathiez. Notre cher et éminent collaborateur a été terrassé par une congestion cérébrale, en pleine Sorbonne, au milieu de ses étudiants.*

*La Revue des Cours et Conférences fait en lui une perte irréparable. D'une science historique prodigieusement étendue et sûre, M. Mathiez avait le talent d'animer son érudition par sa sincérité, sa foi et ses dons d'imagination. Il « voyait » les personnages et les événements. Mais il les voyait tels que la méthode la plus rigoureuse, l'information la plus objective peuvent les révéler à un patient chercheur. Il était, d'ailleurs, un écrivain de grande marque : net, précis, chaleureux, sobre, vivant.*

*Il défendait passionnément la vérité et ses idées. Dans ses nombreuses publications, il était convaincu et intraitable. Pour nous il semblait réserver les qualités plus apaisées d'une intelligence qui ne tolère pas l'erreur, mais qui accepte patiemment la contradiction. Il avait accepté de voir sa signature à côté de celle du professeur Aulard. Le Mathiez de la Revue des Cours*

et Conférences, nous l'opposerons aux légendes qui le représentent toujours dans l'emportement.

Pour nous, nous considérons comme un honneur l'amitié qu'il nous a témoignée sans cesse. Sa collaboration active et confiante nous était une garantie que nous n'avions pas énervé la valeur scientifique et la solidité de la Revue des Cours et Conférences, en tâchant de l'adapter chaque année davantage à la Vie actuelle et aux préoccupations de ce temps.

Il nous eût quittés, s'il n'avait pas été sûr de nous tous.

Il était une conscience, et une conscience inflexible pour ses élèves, — pour ses amis, — pour ses collaborateurs. Il inspirait assez de respect pour que chacun se respectât mieux soi-même devant lui.

Bref, il était un des représentants les plus accomplis de la grande tradition universitaire que nous sommes heureux de conserver dans cette Revue.

FORTUNAT STROWSKI.

---

# L'Église et la Révolution française

par M. Albert MATHIEZ,

*Professeur à la Sorbonne.*

---

## IV

### Les causes de l'échec de la constitution civile du clergé.

#### A. — L'ÉPISCOPAT.

Les Constituants avaient fait le rêve d'unir étroitement l'Église et l'État, et de faire servir l'Église à la rénovation morale et matérielle de la France. La réalité leur donna le plus brutal des démentis.

Quand ils se séparèrent, les Français étaient divisés en deux camps ennemis prêts à la guerre civile. Et le prétexte, sinon la cause de ce déchirement, était précisément une politique religieuse qui se proposait la Concorde et l'Union.

Pourquoi donc l'attente des révolutionnaires a-t-elle été trompée ? Pourquoi, en s'efforçant de faire disparaître toute mésintelligence entre l'Église et l'État, les ont-ils dressés au contraire l'un contre l'autre ? Pourquoi en voulant éteindre le fanatisme ont-ils soufflé dessus ? Quelles furent, en un mot, les raisons qui expliquent l'échec de leur réforme religieuse ?

Si paradoxal que cela puisse paraître, je crois que c'est le pape qui eut la plus grande part de responsabilité dans cet échec. Affirmation qui paraît invraisemblable ! Quand le pape sortit de son long silence et qu'il condamna la Constitution civile par le *Bref du 10 mars 1791*, le schisme était déjà chose faite depuis deux mois ; depuis la mémorable séance du 4 janvier 1791, où la presque unanimité des évêques de l'Assemblée et la majorité des curés députés refusèrent de prêter serment. Par conséquent, le pape n'a pas provoqué le schisme. Il n'a fait que l'enregistrer.

Mais il s'agit de savoir si le silence du Pape n'a pas été voulu,

calculé pour jeter les évêques français dans les voies de la résistance, une résistance qu'ils n'avaient pas prévue, ni souhaitée.

Jetons donc un regard sur l'épiscopat français.

Une grande partie de cet épiscopat, qui refusa le serment avec une si grande et si belle fermeté, ne demandait pourtant pas mieux que de s'accommoder des réformes religieuses, et même des réformes politiques de la Constituante.

Le fait apparaît certain. Parce que l'épiscopat fut presque unanime à se ranger derrière le Saint-Siège, on s'imagine volontiers qu'il fit bloc dès le début contre l'œuvre de la Révolution. Et c'est une grosse erreur. Nul n'aurait pu prévoir, dans les premiers mois de l'année 1790, la coalition générale qui sera un fait accompli un an plus tard. Il y avait encore, en 1790, en dehors de Talleyrand, bon nombre d'évêques qui se disaient patriotes et même philosophes. Il y en avait beaucoup tout au moins qui espéraient trouver un terrain d'entente, un *m dus vitendi* avec le régime nouveau, et plus encore qui répugnaient à tout conflit violent.

Citons quelques faits. Rappelons quelques dates.

Le 24 juin 1789, les archevêques de Vienne et de Bordeaux et les évêques de Coutances, de Chartres, de Rodez, s'étaient mis à la tête des curés pour faire la réunion avec le Tiers.

Un peu plus tard, le 4 août 1789, quand Louis XVI, pour donner un gage de sa bonne volonté à l'Assemblée, nomma de nouveaux ministres, il choisit l'archevêque de Vienne et l'archevêque de Bordeaux. L'archevêque de Bordeaux devint garde des sceaux. Louis XVI accompagna ce choix d'une lettre à l'Assemblée : « Le choix que je fais dans votre Assemblée même annonce le désir que j'ai d'entretenir avec elle la plus confiante, la plus amicale collaboration. » L'acte royal fut accueilli par une joie générale. Le garde des sceaux, Champion de Cicé, mit une hâte particulière à obtenir du roi la sanction du décret du 2 novembre qui dépouillait l'Eglise.

J'ignore s'il y a eu beaucoup d'évêques qui ont détourné leurs fidèles d'acheter les biens de l'Eglise. Je n'en vois pas d'exemples. Et je suis persuadé que la grande majorité d'entre eux a gardé à ce sujet un silence, sinon bienveillant, du moins résigné. Le décret du 9 novembre 1789 avait suspendu la nomination à tous les bénéfices autres que les cures. Je ne vois pas qu'aucun évêque ait passé outre à la défense qui lui était faite.

La suppression des dîmes donna lieu à quelques protestations isolées, qui se perdirent dans le bruit des *Te Deum* que chantèrent les évêques.

*La législation nouvelle sur les moines*, l'autorisation donnée aux moines de sortir de leurs couvents, provoqua quelques résistances. Il y eut des évêques qui interdirent à leurs moines de sortir du cloître. On en trouve la preuve dans les Feuilles du travail du Comité ecclésiastique (Archives nationales). Les évêques d'Ypres et de Blois sont dénoncés à l'Assemblée pour avoir frappé de peines canoniques les moines qui profitaient des décrets pour sortir de leurs couvents. Mais ce sont là des exceptions. Il m'a fallu les rechercher dans les archives pour les découvrir. Les évêques députés à l'Assemblée, qui formaient bloc avec le Comité, les directeurs de l'épiscopat français s'empressèrent au contraire d'aplanir les difficultés qui pouvaient provenir de l'application de ces décrets. L'archevêque de Rouen écrivit au pape Pie VI pour demander un bref qui donnerait aux évêques les pouvoirs nécessaires pour dispenser les moines de leurs vœux monastiques. Pie VI accorda le bref demandé, mais sans bonne grâce et avec restrictions. Il n'en fut pas moins appliqué.

Tous les évêques députés avaient prêté le serment civique à la grande séance du 4 février 1790, quand le roi avait juré solennellement de faire exécuter la Constitution, et donné l'ordre à tous les bons Français d'imiter son exemple. Ce serment civique, c'était l'approbation formelle de tous les décrets constitutionnels déjà votés par l'Assemblée. Seul l'évêque de Perpignan parut vouloir faire quelques restrictions à son serment. Les évêques de l'Assemblée formaient, il est vrai, la partie libérale de l'épiscopat. Et c'est pour leurs sentiments patriotiques qu'ils avaient été envoyés aux Etats généraux. Tous les évêques non députés ne prêtèrent pas avec la même unanimité le serment civique qu'on exigeait d'eux. Quelques-uns émirent des réserves. L'évêque de Blois adressa à son clergé une lettre rendue publique au sujet du serment civique : lettre dénoncée par les constituants. L'évêque de Bayeux et quelques autres encore firent quelques restrictions.

Quand l'Assemblée voulut faire une obligation aux curés de lire ses décrets au prône, il y eut un évêque, l'évêque de Clermont, Mgr de Bonnal, qui protesta contre cette obligation : « Les pasteurs ne doivent annoncer au peuple que des vérités d'un ordre supérieur. » Mais il borna là ses représentations. En fait, la plupart des évêques se résignèrent à permettre à leurs prêtres d'exécuter le décret. Et la plupart des prêtres s'y soumièrent tout au moins au début. Le *Journal ecclésiastique* qui était l'organe du parti ultramontain, dirigé par l'ex-jésuite Barruel, se borna, comme l'évêque de Clermont, à une protestation théorique, mais

conseilla l'obéissance sous la signature de son directeur, Barruel.

Ce n'est pas à dire, bien entendu, qu'il n'y avait pas dans le haut clergé un parti violemment hostile à la Révolution, un parti décidé à tout pour faire rétrograder cette Révolution et la faire échouer. Ce parti existait.

Il comprenait d'abord les prélats, qui émigrèrent dès le premier moment, après le 14 juillet 1789, l'évêque d'Arras par exemple, Mgr de Conzié qui alla rejoindre à Turin le comte d'Artois, l'évêque de Tréguier, Le Mintier qui lança un mandement furieux contre les « nouveautés », fut traduit devant le Châtelet et acquitté. L'évêque de Paris était si impopulaire qu'il dut s'enfuir en Savoie après les journées des 5 et 6 octobre. L'évêque de Toulon, Castellane, émigrait fin 1789, interdisait à son clergé de prêter le serment civique (1790) et il eut avec la municipalité de Toulon un conflit violent, etc.....

Il n'est pas douteux que ces évêques avaient lié partie avec les aristocrates et qu'ils s'employèrent de leur mieux à hâter l'œuvre de la contre-Révolution. Ils s'appliquèrent avec une sournoise habileté à envenimer les incidents, à dénaturer les intentions de l'Assemblée, enfin à entraîner derrière eux la masse du clergé et des fidèles.

C'est le décret du 13 avril 1790, qui refusa au catholicisme le caractère de religion d'Etat, qui leur a servi pour dénoncer la Constituante et lui prêter des intentions impies. Ils réussirent à provoquer une protestation de tout le côté droit de l'Assemblée, les évêques compris. Protestation qui fut largement répandue. Et c'est à la suite de cette protestation qu'éclatent d'abord dans le Midi, à Montauban, à Nîmes, à Alès, les premiers troubles graves où les aristocrates aient joué un rôle. (A Montauban, en mai 1790, et à Nîmes, au mois de juin.)

Ces troubles n'étaient pas seulement des troubles religieux : c'étaient aussi des troubles politiques. Ceux qui avaient pris les armes étaient des agents, des émissaires du comte d'Artois. Ils se servirent de la religion comme d'un prétexte. Charles Lameth n'avait pas tort de dénoncer dès le 13 février 1790 le complot clérical : « Si, pour sauver une opulence ridicule aux yeux de la raison si contraire à l'esprit de l'Evangile, on appelle l'inquiétude des peuples sur nos sentiments religieux... si on a le projet absurde et criminel d'armer le fanatisme pour défendre les abus, si jamais cette intention a pu être conçue, si elle a pu n'être pas aperçue, je la dénonce à la patrie ! »

Certainement, le complot existait ; mais rien ne prouve que ce complot comprit alors l'ensemble de l'épiscopat. Des raisons

sérieuses, au contraire, permettent de croire que la majorité des évêques, non seulement y restaient étrangers, mais le blâmaient et le désavouaient.

Le 15 avril 1790, deux jours après que l'Assemblée venait de repousser le décret proposé par Dom Gerle, pour proclamer le catholicisme religion d'Etat, un évêque des plus modérés, l'évêque d'Alais, Bausset, communiqua au ministre de l'Intérieur un mandement qu'il adressait à ses prêtres et à ses fidèles, pour leur dire de rester calmes et de laisser tranquilles les protestants. Alais contenait une minorité de protestants : « L'idée seule d'un si grand malheur (la lutte des protestants et des catholiques) doit faire frémir tout chrétien, tout Français, tout citoyen. Il est digne de vous, disait-il, de défendre la religion de vos pères par toutes les précautions que peut suggérer une piété éclairée et qui peuvent se concilier avec la sage circonspection des lois ; mais vous trahiriez une cause si belle et si pure, si jamais elle était souillée par des violences contraires à l'esprit du christianisme et attentatoires à l'ordre public. En plaignant ceux de vos frères que des préjugés héréditaires retiennent dans l'erreur, pensez aux vertus, aux talents qui distinguent un si grand nombre d'entre eux, et qui doivent leur concilier votre estime et votre bienveillance. Pensez que vous leur appartenez peut-être par les liens du sang par une origine commune, par un commerce habituel, que vos pères et les leurs ont professé la même foi pendant une longue suite de siècles ; qu'ils ont habité les mêmes lieux, sacrifié sur le même autel, et que leurs cendres reposent dans les mêmes tombeaux. » Ensuite il évoquait les terribles souvenirs de la guerre des Camisards : « Lorsque je parcourais il y a deux ans les différentes parties de mon diocèse pour y remplir les fonctions les plus intéressantes de mon ministère, mes tristes regards s'arrêtaient avec une douleur muette sur ces temples, ces châteaux, ces habitations, dont les ruines attestent encore les malheurs de vos pères ; mais j'éprouvais une espèce de consolation en voyant la paix régner malgré la différence des opinions religieuses dans ces mêmes lieux où avaient existé tant de divisions et de combats. Je jouissais de la confiance que me marquaient ceux même qui méconnaissaient l'autorité de mon ministère ; et je ne pouvais consentir à séparer dans mon cœur les enfants que la religion m'a donnés et ceux que la simple bienveillance me conciliait. »

Ainsi, voilà le mandement qu'adressait en pleine guerre civile, au milieu des troubles qui avaient déjà éclaté, un de ces évêques qui refuseront plus tard le serment, et qui ne croyaient

pas à ce moment qu'ils auraient à prendre parti dans un acte aussi grave.

Cet évêque d'Alais n'est pas le seul à blâmer les intrigues et les violences du parti aristocratique. La grande majorité de ses collègues pensaient et agissaient comme lui.

Une preuve encore de leur modération. Dans son bref du 10 mars 1791, par lequel il condamnera la Constitution civile du clergé, le pape Pie VI avait cru devoir étendre aussi sa condamnation sur toute l'œuvre politique de la Constituante. Il avait visé notamment la liberté de pensée, la liberté d'écrire, la liberté de culte, accordée aux dissidents, et enfin l'invasion des biens d'Eglise. Or, sur tous ces points, les évêques députés à l'Assemblée séparèrent nettement et publiquement leur opinion de celle du Pape.

Dans leur réponse officielle à son bref, ils insérèrent toute une longue dissertation sur les libertés inscrites dans la Déclaration des droits de l'homme et dans les lois successives. Et cette dissertation était une réplique directe aux affirmations du pontife. Ils se glorifiaient d'avoir toléré les réformes, d'avoir désiré rétablir le véritable empire de la liberté publique dans une monarchie héréditaire : « Nous avons reconnu sans peine cette égalité naturelle qui ne laisse plus aucun citoyen hors des places auxquelles la Providence l'appelle par ses talents et ses vertus. » Aucun citoyen. Donc même les protestants, les Juifs et les incrédules. « On peut étendre ou restreindre les libertés politiques suivant la forme du Gouvernement. Et nous avons cru que nos opinions étaient libres ainsi que celles de tous les citoyens, sur ces questions plus ou moins étendues que Dieu lui-même annonce comme livrées à la discussion des hommes. » (Lettre des évêques députés à l'Assemblée nationale, 3 mai 1791.)

Ils justifiaient ensuite l'œuvre politique de la Constituante, et s'appliquaient à distinguer la tolérance civile qui était due aux dissidents, de la tolérance religieuse que l'Eglise n'admet point dans les choses spirituelles, mais dans celles-là seulement. C'est-à-dire qu'ils comprenaient fort bien que l'on condamnât l'erreur, mais pas que cette condamnation entraînaît la condamnation de l'homme qui est dans l'erreur. L'homme qui est dans l'erreur a le droit à la tolérance civile et ils se glorifiaient de l'avoir accordée aux dissidents.

Ils rappelaient enfin qu'ils n'avaient inquiété aucun de leurs concitoyens pour la vente des biens ecclésiastiques. Et les évêques se sont toujours défendus de s'être laissés guider par un calcul politique et des calculs personnels. Ils ont prétendu qu'une



question de conscience qui n'était au fond qu'une question de forme rituelle les avait empêchés d'exécuter les décrets.

On n'est pas obligé de les croire sur parole. Mais l'examen de leurs actes et de leurs déclarations oblige de reconnaître que pour beaucoup d'entre eux, cette explication et ces défenses ne furent pas une excuse trouvée après coup ou un plaidoyer adroit. Je les crois sincères.

Dès le premier jour, les évêques de l'Assemblée déclarent qu'ils ne peuvent reconnaître à l'Assemblée le droit de réformer la discipline de l'Eglise sans le concours de cette Eglise. Et les deux évêques qui siègent au Comité ecclésiastique, l'évêque de Clermont qui en fut président avant Treilhard et l'évêque de Luçon, donnèrent leur démission quand le Comité eut décidé de soumettre à la Constituante un projet de réforme qui ne serait pas proposé d'urgence à l'acceptation des évêques de France, qu'on réunirait à cet effet.

Lors de la discussion générale, qui s'ouvre à la fin de mai, l'épiscopat chargea l'archevêque d'Aix, Boisgelin, d'exposer son point de vue à la tribune.

Ce discours de Boisgelin est très instructif. Il n'a rien d'une déclaration de guerre, rien d'un *non possumus* absolu et sans espoir. Boisgelin est un prélat conciliant, le véritable chef de l'épiscopat, il offre des moyens de conciliation, une base d'entente, dans un langage adroit et modéré, avec un vif désir d'aboutir.

Tout son effort tendit moins à démontrer l'irrecevabilité des réformes proposées que l'impossibilité de les exécuter, sans l'aveu et sans le concours de l'Eglise.

Il ne nia pas que les circonscriptions ecclésiastiques ne dussent être remaniées mais elles ne pouvaient l'être qu'avec le consentement de la puissance ecclésiastique. Les précédents historiques et les règles canoniques démontraient que la puissance civile n'avait pas qualité à elle seule pour opérer une réforme de cette nature : « Nul évêque ne peut exercer sa juridiction sur un autre diocèse que celui pour lequel il a été désigné par l'Eglise, et si vous vouliez réunir des diocèses sans l'intervention des formes canoniques, une grande partie des fidèles resteraient sans évêques et l'administration de l'Eglise serait anéantie pour eux. »

C'est un avertissement, non une menace. Il ne semblait pas douter que l'Eglise consultée ne s'empressât d'accorder volontairement les formes canoniques demandées. « Si les limites d'une ville sont changées par les lois de l'empire, il faut, dit un concile, subordonner aux divisions civiles l'ordre des paroisses ecclésiastiques. » Or il invoquait le canon d'un concile pour rassurer les

constituants et leur dit que l'acceptation de l'Eglise était certaine.

Sur la suppression des chapitres, il faisait des réserves. Il était tenté de prouver qu'on pouvait rendre ces chapitres utiles par la seule application des canons qui leur faisaient une obligation de la prière et de la récitation des offices.

Mais ici encore nulle intransigeance. Pourvu que l'on marquât de la déférence envers l'Eglise en la consultant, l'Eglise pourrait à la rigueur entrer dans les vues de l'Assemblée. Boisgelin le laisse entendre dans une phrase : « Il est possible que l'Eglise elle-même change les dispositions générales et puisse rendre les chapitres encore plus utiles par des occupations actives, et leur donner des obligations plus étendues, *mais il faut consulter l'Eglise.* »

Sur la *suppression des bénéfices*, il n'oppose pas non plus une condamnation absolue : « Nous comprenons quelle peut être la convenance et l'utilité des suppressions de bénéfices qui ne donnent pas de devoirs à remplir ; *mais il est impossible d'exécuter celle réforme sans l'autorité de l'Eglise.* Et nous pensons qu'elle doit faire tout ce qui peut dépendre d'elle pour les concilier avec l'autorité de l'Eglise et le maintien de la religion. »

Les élections donnèrent lieu à des objections un peu plus graves. Il n'y avait pas dans l'histoire de l'Eglise pareille réforme. Pas de précédent. Il ajoutait : « Les Assemblées électORALES de départements peuvent se composer en tout ou en partie de non-catholiques. Il n'y aura peut-être pas un membre du clergé, pas un seul évêque parmi les électeurs ; et ce sont ces électeurs étrangers à l'Eglise qu'on représente comme conformes aux anciennes élections canoniques par le peuple et par le clergé. »

Chose curieuse qui montre bien le gallicanisme des évêques, il ne semblait mentionner que pour mémoire l'atteinte que la Constitution civile du clergé portait à l'autorité pontificale. « Il ne peut y avoir de recours en aucun cas au chef de l'Eglise universelle, dont l'Eglise reconnaît la primauté de droit divin, et dont le siège est le centre de l'Unité catholique. » En effet, le nouvel évêque élu ne sera attaché au Saint-Siège que par une simple lettre qu'il écrivait à son avènement par laquelle il disait au pape : « Je suis de la religion catholique ! » Une primauté : c'est tout ce que Boisgelin reconnaît au pape ! Il se garde de prononcer l'expression courante, le mot de juridiction cher aux ultramontains.

Il est à remarquer encore que nulle part il n'impute aux jansénistes les changements proposés alors que les trois quarts des

historiens accuseront le jansénisme d'être l'auteur de la Constitution civile du Clergé : beaucoup de jansénistes seront les adversaires les plus déterminés de la réforme de la Constituante.

La conclusion de Boisgelin laissait percer sa pensée intime et son espérance. C'était moins le fond des réformes qu'il attaquait que la régularité de leur forme.

« Pouvons-nous renoncer sans aucune intervention de l'autorité de l'Église aux lois établies par les conciles ? Pouvons-nous concourir à vos décrets sans employer les formes qui peuvent en rendre l'exécution régulière ? »

L'exécution régulière des décrets : voilà en fin de compte l'objet souhaité et poursuivi par l'épiscopat français, au moins par ceux des évêques qui siégeaient à l'Assemblée.

Sur ce point, Boisgelin et ses collègues n'ont jamais varié. *L'Exposition des principes*, que Boisgelin rédigea à la prière du pape à la fin d'octobre, ne diffère en rien de son discours du 29 mai. La seule différence c'est que dans *l'Exposition des Principes*, Boisgelin, qui est l'auteur des deux documents, expose les arguments théologiques dans une discussion serrée, pressante. Mais partout c'est le même esprit, un esprit de conciliation. Dès le 29 mai, Boisgelin désigne les moyens propres à obtenir la régularisation canonique qu'il désire. Et il le fait de telle façon, qu'on a l'impression qu'il cherche à atténuer les difficultés et non pas les augmenter.

« Il ne faut pas croire que la convocation d'un concile national soit nécessaire pour tous les objets proposés à la délibération de l'Assemblée ; on peut discuter et terminer dans les conciles provinciaux ; ou par l'intervention du chef de l'Église, avec délégation sur les lieux, selon les formes usitées dans l'Église gallicane, de concert avec la puissance civile. On peut déterminer les questions relatives au démembrement des évêchés et des métropoles. Il est seulement nécessaire que ces décisions des Conciles provinciaux n'excèdent pas les limites des diocèses dont ils sont les représentants. »

Seule l'homologation des nouvelles règles exigeait d'après Boisgelin, le recours à un concile national ou au Saint-Siège. Et pour bien montrer que ce recours à l'Église ne cachait aucun piège et n'était pas un moyen détourné de faire échouer la réforme, il ajoutait en terminant : « Nous sommes loin de nous opposer à vos désirs, quand nous vous proposons les seules formes qui puissent les remplir. »

Ce n'était pas là une assurance en l'air, un piège tendu aux révolutionnaires. Toute la conduite postérieure de Boisgelin montre

qu'il était sincère. Il mit tout son talent, toute son autorité au service de la Constitution civile. Et ce ne fut pas de sa faute si le schisme n'a pas pu être évité.

Pour des raisons théoriques et politiques, la Constituante refusa de convoquer le concile qui aurait pu homologuer la Constitution civile sans recourir à Rome. C'est que la Constituante ne voulait pas reconnaître au-dessus d'elle un pouvoir quelconque. Elle était souveraine, pensait-elle, dans tous les sens du mot, parce que Constituante (le fameux mot de Camus : nous avons le pouvoir de changer la religion).

Elle venait de supprimer tous les corps. Comment aurait-elle fait une exception pour le clergé ? D'autre part, elle craignait que le concile ne devint un point de ralliement pour les aristocrates. Elle repoussa donc le concile ; mais pas complètement le recours à l'Eglise. Elle autorisa tacitement le roi à entamer avec Rome des négociations pour procurer les moyens canoniques de mettre à exécution sa réforme disciplinaire.

Nous aurons à rechercher pourquoi ces négociations avec Rome ont échoué. Mais il nous faut dès maintenant insister sur ce fait ignoré : que les évêques députés à l'Assemblée, et ailleurs beaucoup de leurs collègues non députés, n'ont rien négligé pour coopérer au succès de ses négociations et pour arracher au pape le visa qui aurait empêché le schisme et la guerre civile.

Ce qui le prouve, ce sont les dépêches mêmes que le nonce du pape écrivait de Paris au secrétaire d'Etat, le cardinal Zelada.

Elles montrent le désir très arrêté où était le haut clergé dans son ensemble d'exécuter les décrets et exprime l'espoir très vif que le pape lui en fournirait les moyens. Voici la lettre de Dugnani à Zelada du 21 juin 1790 : « Je me suis entretenu avec plusieurs évêques fort émus des catastrophes qui menacent la religion et très désireux que Sa Sainteté vienne au secours de leur Eglise, et fasse tous les sacrifices possibles pour conserver l'union essentielle. »

Pour être mieux entendus à Rome, ces mêmes prélats ne se bornèrent pas à voir le nonce, ils pressèrent le roi de seconder leurs vœux en se faisant leur interprète auprès du pape.

Autre dépêche du nonce quelques jours après : « Monseigneur d'Aix adjure Sa Majesté, au nom du clergé, de procurer les moyens de garantir les formes canoniques dans les décrets de l'Assemblée nationale. Sa Majesté répond dans les termes que l'on pouvait attendre de sa religion et de sa piété. La majeure partie des évêques a chargé Monseigneur d'Aix de pourvoir à la délimitation des évêchés. Le clergé voudrait que le roi suppliât Sa Sain-

teté de députer 16 commissaires apostoliques dans le clergé de France, aux termes des libertés gallicanes, lesquels, distribués en 4 comités, s'occuperaient aussi de fixer les limites des nouveaux diocèses. Quant aux évêchés actuels qui doivent être supprimés, je crois qu'il n'y a pas de difficultés ; les titulaires s'en démettront spontanément ; mais je crains qu'un bon nombre d'évêques conservés se retirent. De nouveaux sujets devront être élus en plus de ceux qu'il faudra nommer dans les départements où il n'y a pas actuellement de ville épiscopale. »

Si les évêques supprimés avaient donné leur démission, comme ils seront obligés de le faire au moment du Concordat, la guerre civile n'aurait pas éclaté.

Ce qui est plus significatif encore, c'est le ton de confiance du nonce qui ne semble pas prévoir de résistance de la part de Rome au projet de conciliation des évêques.

L'évêque de Saint-Claude convoque les curés à des synodes diocésains ; et il appelle les membres de ces synodes à délibérer et non plus seulement à donner leur avis consultatif. (Voir le mandement de l'évêque de Saint-Claude, dans les *Nouvelles ecclésiastiques* : 18 décembre 1790.)

Au moment même où le roi entame avec le pape la négociation tacitement permise par la Constituante, l'archevêque d'Auch, La Tour du Pin, présente à Pie VI au nom de tous les évêques de sa province, un mémoire sur la conduite à tenir où il suggère tout un plan de conciliation. (Voir Theiner, *Documents sur les affaires religieuses de la France*, t. 1<sup>er</sup>, p. 285 et suivantes.)

L'abbé Sicard a dit avec raison : « On sort de la lecture de ce mémoire de l'archevêque d'Auch avec la conviction que l'acceptation presque totale de la Constitution civile du Clergé était possible et même probable avec l'assentiment du pape. »

Les deux archevêques qui siégeaient au Conseil, l'archevêque de Vienne, Lefranc de Pompignan et l'archevêque de Bordeaux, Champion de Cicé, n'avaient pas même eu l'idée que leur devoir leur commandait de rendre leur portefeuille plutôt que de mettre leur signature au bas de cette Constitution civile du clergé, quel'on considère aujourd'hui comme un acte schismatique.

C'est sur le conseil de ces deux évêques que le roi a accepté la Constitution dès le 20 juillet, c'est-à-dire presque tout de suite sans hésitation. (Dépêche de Montmorin à Bernis en date de ce jour.)

Ce sont ces deux évêques qui ont rédigé les propositions d'accommodement qui les ont présentées au pape par l'intermédiaire de notre ambassadeur à Rome, le cardinal de Bernis.

Or, ces propositions n'étaient pas particulières aux deux archevêques du Conseil du roi ; elles avaient été élaborées et approuvées par le Comité des évêques de l'Assemblée. Fait capital et affirmé sans contestation possible dans la lettre même d'envoi du ministre Montmorin : « Le Roi a chargé MM. les archevêques de Vienne et de Bordeaux, de rédiger le mémoire que j'ai l'honneur d'envoyer à V. Em. Ces matières m'étant absolument étrangères, je ne peux que m'en rapporter entièrement à deux prélats aussi éclairés et qui se sont eux-mêmes aidés des lumières d'autres évêques de l'Assemblée. »

Parmi les prélats qui avaient collaboré à ce mémoire, Boisgelin est en première ligne. Il écrivit directement au pape pour l'incliner à la modération. L'évêque de Clermont, De Bonnal, écrivit de nouveau au nonce pour l'inviter à user de son influence modératrice pour arriver à la conciliation.

Il y a mieux : Le *Journal ecclésiastique* de l'ex-jésuite Barruel qui a une réputation méritée d'intransigeance, ce journal ecclésiastique emboîtait le pas aux évêques de l'Assemblée. Il écrivait dans son numéro de juin 1790 : « C'est aux pasteurs qu'il appartient d'employer à présent les moyens de l'Eglise pour satisfaire aux vœux de la Puissance civile. Que le Père commun des Fidèles soit donc supplié par nos pasteurs de rendre légitime et d'approuver cette mission nouvelle sans laquelle le vœu de l'Assemblée ne peut être rempli. Nous croyons savoir que le bien de la Paix et les considérations les plus importantes, engageront infailliblement le Saint-Père à seconder ce vœu. Nous espérons que les évêques français ne répugneront invinciblement à aucun sacrifice que des circonstances impérieuses semblent exiger d'eux. Et la foi au moins, et la hiérarchie établie par Jésus-Christ, ne seront point violées. »

Il est difficile d'être plus clair et plus net. Barruel expose les moyens canoniques à employer pour « baptiser la Constitution civile du clergé », qu'il appelait l'Enfant de l'Assemblée. « Voilà ce que j'appelle baptiser : elle a besoin de nous, de nos moyens pour entrer dans l'Eglise. Ne les refusons pas, puisqu'ils sont nécessaires pour conserver la paix. Apportons partout les mêmes précautions ; et le presbytérianisme, le protestantisme et surtout le philosophisme, qui se préparaient à applaudir au schisme, se trouveront déjoués. Et malgré toutes leurs ruses, nous resterons catholiques, apostoliques et romains. »

Pour que le moniteur attitré de l'ultramontanisme en France parlât ainsi, il fallait que le courant en faveur de la conciliation fût très fort dans le clergé de France, au moment où s'ouvraient

les négociations du roi avec le pape. L'Assemblée n'aurait pas autorisé même tacitement ces négociations, si elle n'avait pas partagé la confiance générale.

Tout prouve que les révolutionnaires croyaient la conciliation prochaine. Déjà, au cours de la discussion, Treilhard et Camus avaient l'un et l'autre exprimé l'espoir que le clergé coopérerait aux décrets, même s'il supposait que l'Assemblée avait excédé son droit, « car la charité lui faisait un devoir d'empêcher de plus grands maux ». Les évêques présents ne le contredisaient pas. Camus traduisait leur désir.

Les Constituants étaient si rassurés qu'ils ne s'émurent pas quand l'évêque de Clermont déclara à l'Assemblée, le 9 juillet, qu'il ne pouvait renouveler cinq jours après, lors de la Fédération, le serment civique qu'il avait prêté le 5 février, qu'en l'entourant de restrictions en ce qui concernait les objets purement spirituels.

Pourquoi a-t-on permis à l'évêque de Clermont de faire cette restriction ? Parce que les Constituants ne voyaient dans ce scrupule qu'un geste de pure forme ; qu'ils étaient convaincus que viendrait bientôt une décision pontificale, une décision que tout le monde attendait qui lèverait les scrupules et qui supprimerait les restrictions.

Il est facile de découvrir les raisons de leur confiance. Au moment même où s'achevait le vote de la Constitution civile du clergé, Avignon d'abord, le Comtat ensuite, se révoltaient contre le pape, renvoyaient le légat, et demandaient leur réunion à la France.

Le pape ne pouvait rétablir son autorité à Avignon que par le concours du gouvernement français. Les constituants espéraient donc que cette circonstance inclinerait le pape aux concessions. Ils se souvenaient que Pie VI n'avait pas rompu avec la France lors de l'affaire des Annates ; mais qu'il avait accepté un compromis. Et ils voyaient dans ce précédent un signe certain des intentions conciliantes du pontife.

Ils se disaient encore que le pape hésiterait à refuser d'obtempérer à un vœu presque général de l'Église et de l'épiscopat français. Ils ne pouvaient croire que la crainte de provoquer un schisme ne suffirait pas à arrêter les vellétés de résistance.

A cette *fin de juillet* 1790, les évêques franchement aristocrates restent seuls mécontents et pessimistes. Dans la crainte que Rome ne leur enlevât des mains l'arme sur laquelle ils comptaient pour renverser la Constitution, ils s'efforcent fébrilement de faire surgir le plus de difficultés qu'ils peuvent. Certains refusent

avec éclat de prêter le serment civique, même avec une formule restrictive : par exemple l'évêque de Saint-Pol de Léon, l'évêque de Quimper.

Ils tâchent d'embrigader les évêques dont les sièges sont supprimés, de les exciter à refuser leur démission. Et surtout, ils écrivent au pape pour conjurer l'effet des conseils de conciliation que le pape reçoit de leurs collègues de l'Assemblée. Mais il s'en faut que ces brouillons, peu nombreux, exercent une action sérieuse à cette date sur le clergé de France. Au contraire : on les désavoue. On les trouve compromettants.

La majorité de l'épiscopat souhaite donc la conciliation. Elle la souhaite ardemment. Et elle tourne avec ferveur les yeux vers Rome d'où elle espère que tombera la parole libératrice, la parole de paix qui leur permettra de remplir leur devoir envers l'Etat sans manquer à leurs devoirs envers Dieu et envers l'Eglise.

Si la Constitution civile du Clergé n'a pas pu recevoir une application normale, la faute n'en est pas par conséquent à l'épiscopat français (1).

(-A suivre.)

(1) N. D. L. R. — M. le Professeur Mathiez nous ayant remis antérieurement, revue et corrigée, la presque totalité de son cours, nous pourrions poursuivre, en nous chargeant de la toute dernière revision, la publication de cette intéressante étude ; ce faisant nous croyons à la fois répondre au vœu de notre éminent collaborateur, et continuer utilement son œuvre interrompue brutalement par la mort.

---



# La belle et plaisante histoire des quatre fils Aymon, très nobles et très vaillants chevaliers <sup>(1)</sup>

par Ch. GUERLIN DE GUER,

*Professeur à l'Université de Lille.*

---

Seignor, oiéz chançon de grant nobilité !  
Toute est de viele estoire, faite sans fausseté.  
Jamais n'orez meillor en trestot vostre aë.

c'est-à-dire : Seigneurs, écoutez une très noble chanson ; c'est une vieille histoire où n'entre nulle fausseté. Jamais de votre vie vous n'en ouïrez une meilleure.

Une histoire qui commence, au dire de l'auteur, est toujours la plus noble, la plus belle et la plus vraie du monde. Vous contesterez, à bon droit, l'authenticité de celle-ci ; mais je doute que vous en contestiez la noblesse et la beauté. C'est l'histoire des quatre fils Aymon, les vaillants et courtois chevaliers ; c'est l'histoire de Renaud de Montauban, le plus courtois des quatre, et, sans doute aussi, le plus vaillant. Nous les suivrons, ces hardis féodaux, dans la lutte qu'ils mènent contre la royauté de Charlemagne ; nous les suivrons, dans leurs courses errantes, jusque sur les bords de la Gironde, après avoir pénétré avec eux dans la profonde forêt d'Ardenne ; et nous les accompagnerons enfin jusqu'à Cologne et Dortmund (le Trémoigne de notre épopée), où s'achèvera, dans une apothéose, cette légende merveilleuse.

Merveilleuse légende, assurément, née sur le sol de l'ancienne Gaule belge, et qui se développe dans un cadre de vraisemblance, sinon de vérité historique ; merveilleuse légende, d'où jaillissent en cascades et se confondent les péripéties les plus captivantes, où se heurtent les passions du moyen âge et de

(1) Conférence donnée en janvier 1931, dans la salle des Fêtes de l'Université de Lille.

tous les âges, — les passions royales, les passions féodales, les passions humaines ; merveilleuse enfin, par la vertu même de sa diffusion et de sa propagation, par la vogue prodigieuse qu'elle a connue dans le temps et dans l'espace, depuis le XIII<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours, en France, en Allemagne, en Italie surtout, sous sa forme littéraire primitive, comme sous sa forme populaire moderne.

Au premier plan de ce drame infiniment complexe, se détache la figure traditionnelle de Charlemagne. Ce n'est pourtant plus l'empereur au pouvoir sans conteste et sans limites ; c'est le suzerain en guerre ouverte avec ses vassaux rebelles. La geste royale fait place à la geste féodale, où des révoltés qu'aveugle l'esprit d'orgueil, expient leur outrecuidance dans le repentir et par la mort. Charles n'en est pas proprement le « héros éponyme », mais Doon de Mayence avec ses quatre frères ; Aymon de Dordone avec ses quatre fils. La transition d'une époque à l'autre et d'une formule à l'autre se réalise partiellement dans le personnage du duc Aymon, courtisan officieux, sans doute, mais chez qui la voix du devoir féodal ne couvre pas toujours la voix du sang ; elle se réalise pleinement dans celui de Renaud, que les circonstances réduisent à l'obligation d'affronter son père, mais qui en souffre et qui en pleure. Il a pour sa mère, la duchesse des Ardennes, les sentiments de la plus tendre piété filiale. Notez, d'autre part, que s'il parvient à résister longtemps seul avec ses frères contre l'armée souveraine, c'est que des forces surnaturelles viennent rétablir l'équilibre, qui sont les sortilèges de l'enchanteur Maugis et le pouvoir magique du bon cheval Bayard.

Le prologue se passe à Paris, la cité du roi Charles, qui tient cour plénière dans son « palais principal ». L'action commence.

Charlemagne ayant constaté l'abstention d'un de ses vassaux, le duc Bueves d'Aigremont, frère d'Aymon de Dordone, en conçoit une vive colère, et charge son fils Lohier de l'inviter à comparaître. Lohier n'a rien d'un diplomate. Il aborde avec arrogance le hobereau récalcitrant et lui transmet l'ordre de l'Empereur. Bueves, qui brûle du désir de venger son frère, Doon de Nanteuil (le proscrit), se précipite sur le jeune et imprudent ambassadeur, et, d'un coup d'épée, l'abat mort sur le pavé. Après une bataille sanglante, où les fils d'Aymon épousent la querelle de leur oncle et où les vassaux ont le dessous, Charlemagne pardonne, et signe la paix. La paix n'est d'ailleurs qu'une trêve, trop vite rompue : le duc Bueves est, à son tour, assassiné par trahison.

Le temps, qui vient tout guérir, paraît avoir calmé les esprits ;

suzerain et vassal semblent avoir oublié, l'un la mort de son fils, l'autre la mort de son frère. Et c'est ainsi qu'un jour de Pentecôte, le duc Aymon amène devant Charlemagne, et lui présente ses quatre fils : Aalard, « l'aisné » ; Guichard, « le membré » ; Richard, « le gentil » ; Renaud, « le courtois ». Ils avaient été, pour la circonstance, revêtus par les soins de leur mère, la bonne duchesse des Ardennes, de manteaux d'écarlate, relevés d'ornements d'or.

L'empereur reçoit avec civilité les quatre jouvenceaux et préside à la cérémonie de l'adoubement de Renaud. Charles en personne lui lace le « hiaume » ; Ogier lui ceint l'épée ; Naimés fixe ses « esperons » ; le roi Salemons de Bretagne lui donne l'accolade. « Renaud, dit Charles, que Jésus veille à ton salut et que Dieu te conseille, : il te gardera de mal agir envers ton seigneur. — Puissé-je le bien servir, répond Renaud, et puisse-t-il m'aimer ! »

Le nouveau chevalier enfourche alors le destrier qu'on lui présente ; — un cheval « faé », comme dit le texte ; et, comme nous dirions : un cheval enchanté. Vous avez reconnu Bayard, de réputation universelle, qui sera pour Renaud un intelligent auxiliaire dans les luttes à venir. Il lui assure, dès le premier jour, la victoire au jeu pacifique de la « quintaine », ce mannequin mobile, monté sur pivot et armé d'un bâton, et que le cavalier doit frapper adroitement de la lance, pour n'en être pas frappé lui-même. Au dîner qui clôt ces réjouissances, on sert, suivant la coutume, les venaisons au piment arrosées de vin clair. Et, quand les barons se sont levés pour se répandre dans la salle, les uns échantent de gais propos ; les autres entament leur partie d'échecs sur la table de marbre. Mais un drame se prépare. On remarque deux joueurs, Renaud et Bertolai, le neveu de l'empereur, qui se livrent avec animation à leur passe-temps favori. Des éclats de voix s'élèvent, des cris de dépit et de colère. Bertolai, qui a commis, au jeu, une erreur de tactique, s'emporte avec violence contre son partenaire : « Vous êtes un misérable », et il lui donne un soufflet. Renaud, pourtant, se contient ; il est aux pieds de Charlemagne : « Pitié, sire, lui dit-il ; votre neveu m'a outragé ; je vous en demande réparation, puissant empereur ! » Charles, pour toute réponse, le traite de lâche, lève sur lui son gant et le frappe violemment au visage. Renaud, se tournant alors vers Bertolai, lui assène sur la tête un tel coup d'échiquier qu'il lui fait voler les yeux et la cervelle. Une longue rumeur emplit le palais. Tous les barons prennent les armes et Renaud, sentant la résistance impossible, se jette sur la croupe de Bayard, et s'élance, avec ses trois frères, vers le château pater-

nel, à Dourdon, qui est peut-être Dourdan en Brie. Ils y trouvent leur mère dont ils sont très aimés, et lui content l'événement : « Hélas ! dit-elle, en pleurant de chagrin, hélas ! pauvres enfants, si votre père vous rencontre, il vous tuera. Eloignez-vous d'ici, par le Dieu de majesté ! Emportez tous mes trésors ; tout ce que j'ai est à vous : protégez votre vie. » — Et les quatre fils se retirèrent, accompagnés de 300 chevaliers. Renaud verse des larmes de pitié.

Nous sommes au cœur de l'épopée ; c'est ici que commencent les malheurs de notre héros ; ou, pour mieux dire, c'est ici que ce révolté devient un héros, parce qu'il devient malheureux. — Et quant au duc Aymon, son père, la loi féodale lui fait un devoir de « forjurer », de renier ses enfants ; il doit s'engager par serment à les livrer à l'empereur s'il peut les joindre, à ne leur fournir aucun secours, à ne les recevoir en aucune partie de ses domaines.

Nous les retrouvons au moment où ils entrent dans la grande forêt d'Ardenne et parviennent sur les bords de la Meuse, au pied d'une montagne ; et voici ce que dit le texte du XIII<sup>e</sup> siècle :

Ils entrent en Ardane, el parfont gaut ramé.  
D'une part li cort Muese, qui mout a gent gravier,  
Où on prent les saumons, quant on i veut pescier ;  
Une ewe ravineuse i cort par le chanel.  
D'autre part est la roche ; on n'i puet aprocier.

Ceux d'entre vous qui connaissent cette pittoresque région ont reconnu déjà le confluent de la Meuse et de la Semoy. La Semoy, c'est l'« ewe ravineuse » et poissonneuse, où des pêcheries de saumon sont attestées jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. Un peu plus loin la commune de Château-Regnault, où Malherbe, en 1615, pouvait voir encore la tour de Maugis, immortalise notre héros ; tandis que cette roche, « dont on ne peut approcher », a conservé, de nos jours, son nom : la montagne des quatre fils Aymon ; et c'est sur cette hauteur précisément qu'ils construisent et fortifient un château, le château de Montessor, où ils mèneront pendant sept ans l'existence des bannis, des « outlaws », sans que jamais Charlemagne entende parler d'eux, mais sans que jamais il renonce non plus au désir de les châtier. Or, un matin, il est mis sur leurs traces par un pèlerin revenant du tombeau de saint Remacle, au monastère de Stavelot-Malmédy. Aussitôt Charles prépare une expédition, dont fera partie le duc Aymon, ainsi contraint à prendre les armes contre ses fils. Les barons s'acheminent vers l'Ardenne, et parviennent enfin au pied du château,

solidement assis sur les flancs du rocher. On entend résonner les clairons et les cors de montagne ; l'armée s'arrête au bord de la Meuse, et le roi donne ses ordres pour le campement dans la plaine. Les bêtes de somme sont débarrassées de leur charge ; les tentes et les pavillons sont déployés et dressés. La tente du roi s'élève dans la prairie à proximité de la rivière ; une banderole y flotte où se détachent les aigles relevées d'or ; et une escarboucle y brille de tous ses feux. Avant l'attaque, Charlemagne envoie à Renaud deux parlementaires. Naimés, le sage conseiller, suivi d'Ogier de Danemark, s'approchent de la barbacane, ayant en mains un rameau d'olivier : Charles consent à faire la paix si Renaud lui abandonne son frère Guichard. Renaud repousse fièrement l'insultante proposition et assure Guichard de sa fidélité : « Je vous aime, ô mon frère, et je ne vous rendrais pas à Charles pour tout l'or des Danois. » Il s'avance alors vers le jeune homme et lui donne l'accolade. Le roi exaspéré lance contre ses ennemis les imprécations et les menaces : « Si Dieu m'aide, s'écrie-t-il, je vous ferai tous pendre ! » Renaud qui l'entend bondit en avant ; il est près de fondre sur son royal adversaire ; mais Aalard s'interpose et saisit par les rênes le cheval de son frère. Et c'est ainsi que l'auteur, à plus d'une reprise, évite l'irréparable. Ce sont des héros cornéliens de la lignée des Curiaces ;

Je rends grâce au ciel de n'être pas Romain  
Pour conserver encor quelque chose d'humain !

Par là même ils grandissent à nos yeux.

Et les assiégés rentrent au château, tandis que l'armée regagne ses tentes.

Le siège se prolongerait longtemps encore si l'un des barons, Hervix de Lausanne, n'offrait à l'empereur de lui livrer Renaud par surprise dans les huit jours. Il se présente à la porte du Pont Major et se pose en victime de la tyrannie de Charlemagne. Renaud, sans défiance, séduit par ses paroles trompeuses, donne ordre qu'on l'introduise. Le traître est dans la place. A la faveur de l'ombre, un parti de cavaliers pénètre par la poterne : ils pillent, ils saccagent, ils brûlent tout sur leur passage. Les quatre frères et quelques barons survivants luttent désespérément, parviennent à repousser les assaillants et à fermer les portes. Ils s'emparent de Hervix et le font écarteler séance tenante, près de l'enseigne de Charlemagne que Renaud a suspendue là, par dérision. La situation n'en est pas moins intenable : les pro-

visions ont été brûlées : plus de blé, plus de vin, plus d'avoine, il faut s'en aller à la retraite. La petite troupe parvient à quitter le château sans attirer l'attention de l'ennemi. Tandis que Charlemagne, renonçant à toute poursuite, reprend le chemin de Paris, le duc Aymon rencontre ses fils ; et, avant de les attaquer, délibère en lui-même, toujours à la façon des héros de Corneille : « Que ferai-je en cette occurrence ? Si je les laisse échapper, je suis parjure envers Charles, mon suzerain ; s'ils succombent, j'en aurai le cœur marri. » Hermenfrois, un de ses barons, le rappelle rudement au respect du code féodal : le duc appartient au roi ; il est son homme-lige ; et, comme tel, lui doit porter secours envers et contre tous, même contre ses parents les plus proches. Et la lutte impie s'engage entre le père et les fils. Aalard, désarçonné, combat à pied ; il se sent faiblir, lorsque Renaud le prend en croupe sur son merveilleux coursier, qui n'en paraît que plus dispos et plus fringant. Tant de bravoure, tant de « beau désespoir » ne laissent pas que d'attendrir le vieux guerrier. Il a vaincu ses fils, mais il s'en désole : « Hélas ! mes quatre fils vous que j'aurais dû tant chérir, se peut-il que je me sois acharné ainsi contre vous ? » Il s'éloigne sans plus tarder, de l'odieuse champ de bataille, pour rallier l'armée de son seigneur et roi ; mais il encourt de sa part de cruels reproches, n'ayant pas jusqu'au bout rempli son devoir de vassal. Et de là, il rentre à Dordon, où la duchesse, anxieuse, le questionne sur le sort de ses enfants.

Cependant les quatre frères se sont enfoncés plus avant dans les profondeurs de la forêt ; ils évitent les lieux habités, se nourrissent de leurs chasses et boivent aux fontaines. Onze sur quatorze de leurs compagnons meurent d'inanition. Il leur reste quatre chevaux pour sept cavaliers. Les chevaux aussi sont fort mal en point, ne se nourrissant ni d'avoine, ni de ce foin si appétissant quand il a séché au soleil ; ils se contentent, à l'ordinaire, de racines et de feuilles ; et la fougère est pour eux un régal. Ils n'ont que la peau sur les os ; — exception faite, sans doute, du cheval enchanté, qui, toujours gros et gras, supporte allègrement, quand il le faut, la charge des quatre fils Aymon. C'est ce passage de l'épopée qui dut inspirer l'image, si populaire par toute la France et l'Europe, où nos quatre héros sont représentés chevauchant Bayard. Ils n'ont dans la forêt, d'autre demeure que l'abri des chênes et des hêtres ; leurs heaumes sont rouillés ; leurs épées sont tordues ; en guise de rênes, ils se servent de liens d'osier ; les vents et la pluie leur ont durci la peau et noirci le visage ; ils sont velus comme les ours. Quelle est la créature de Dieu qui n'eût été, en les voyant, prise de compassion ?

C'est dans cet état qu'ils décident de retourner vers leur mère. Si elle les peut secourir, elle n'y faillira pas. Voilà plus de sept années qu'elle les attend.

Ils se mettent en route.

Le mois de mai va ramener l'été ; c'est la saison où les oisillons chantent sur les branches, où les bois se vêtent de feuilles et les prés de verdure. Les fugitifs aperçoivent enfin le château de Dordon, mais ils pénètrent d'abord dans la ville. Nul ne les reconnaît. « D'où viennent ceux-là, dit un bourgeois à l'autre ? Je doute qu'ils soient de ce pays » ; et s'adressant aux tristes chevaliers : Qui êtes-vous, bonnes gens, d'où venez-vous ? et quel est le but de votre voyage ? — Pourquoi le demander ? répond Renaud, vous le voyez assez : nous sommes des malheureux. » Ils montent au château ; aperçoivent leur mère ; hésitent à qui l'abordera le premier. La dame, quand elle les voit, prend peur ; puis elle se raisonne et les interpelle : « Barons, qui que vous soyez, ermites ou pénitents, vous aurez de moi le nécessaire, en vivres et vêtements, pour l'amour du Dieu qui doit juger le monde ; puisse ce Dieu protéger mes fils de la mort et de tout encombre : il y eut sept ans en février que, pauvre pécheresse, je ne les ai vus ! — Est-ce possible, Madame, interrompt Renaud au fier visage ? » Et la mère leur fait un long récit de la pitoyable aventure. « Leur père les a reniés, conclut-elle ; et le roi Charles lui fit jurer, s'il les appréhendait, qu'il leur trancherait les membres. » A ces mots, Renaud sent qu'il chancelle. La dame des Ardennes s'est élancée vers lui ; elle le voit qui change de couleur ; elle reconnaît sur son visage la marque d'une blessure qu'il avait reçue au tournoi dans sa jeunesse. « Renaud, s'écrie-t-elle, si c'est toi pourquoi me le cacher ? Mon fils ! Je te conjure, par Dieu ! si tu es Renaud, dis-le-moi vite ! » Il pleure maintenant. Elle ouvre alors les bras pour recevoir les baisers de ses quatre fils recouverts. Et longtemps ils demeurèrent silencieux.

La dame, bien heureuse, donne ordre de servir le repas. Mais à peine sont-ils à table, que voici venir le duc Aymon, un épieu à la main. Il rentre de la forêt ; avec sa troupe de chiens courants, il a pris deux cerfs. La chasse a été bonne, aussi le chasseur est joyeux. « — Mais qui sont ces pauvres gens ? demande-t-il à sa femme ? — Seigneur, dit-elle toute en larmes, ce sont vos fils que vous avez tant fait souffrir en Ardenne. Ils sont venus vers moi, qu'ils désiraient revoir. Ils passeront la nuit ici ; demain, à l'aube, ils s'éloigneront et je ne sais si je les reverrai jamais plus. » Le père, sous le coup du dépit et de l'irritation, les blâme

de leur conduite envers le roi Charles, et Renaud le blâme à son tour de sa conduite envers eux. — « Comment ne craignez-vous pas de nous faire commettre un grand péché, quand vous nous obligez à combattre notre père ? »

— « Hélas ! s'écrie enfin le duc, chez qui l'humanité l'emporte, pour un temps, comment ai-je pu donc agir en forcené, quand de plus jeunes que moi sont dignes de me donner des conseils ? » Et, se tournant vers Renaud : « Beau fils, vous êtes un vaillant baron : il n'en est pas de tel sur la terre ! Aussi, prenez de mon bien tout ce qui peut vous convenir : de l'or et de l'argent ; destriers et palefrois ; heaumes et hauberts ; pelisses d'hermine, à votre volonté ! » Mais c'est le père qui vient de parler ; le vassal ajoute aussitôt : « Quant à moi je m'éloigne ; de ce que vous ferez, je refuse de rien savoir : je ne suis pas un parjure. » Il s'attire alors cette belle réponse : « Seigneur, ce n'est pas pour vous que nous sommes venus, ni pour vos richesses ; c'est pour voir notre mère, qui nous pleure, et qui nous regrette le matin et le soir. »

La dame prodigue à ses fils les soins les plus touchants. Elle veille à ce qu'ils soient vêtus richement : elle leur fournit une escorte de sept cents hommes armés. — « Renaud, dit-elle, laisse ici ton Bayard ; ce cheval est surmené, prends celui de ton père, qui est une bête solide. » Mais Renaud repousse cette offre offensante ; pour rien au monde il ne se séparerait de son bon compagnon d'infortune. Les bannis sont plus disposés à suivre ses conseils quand elle les engage à se diriger vers l'Espagne : le pays est riche ; ils y trouveront maintes commodités.

Comme ils allaient partir, survient leur cousin Maugis, retour d'Orléans, où il a dérobé le trésor royal. Maugis sera dès lors un autre inséparable compagnon de Renaud et de ses frères ; il les guidera d'abord dans la deuxième série de leurs chevauchées à travers la France, jusqu'à Bordeaux, où nous les retrouverons tout à l'heure, à la cour du roi Yvon de Gascogne.

Pour plus d'un critique, la première phase de la légende s'arrête là. Ses deux autres phases, qu'on prétend isoler l'une de l'autre et de la première, sont la phase de Gascogne, et la phase de Trémoigne, ou de Dor mund. Il semble bien, après les belles démonstrations de M. Joseph Bédier, que ces trois phases n'en fassent qu'une. Joseph Bédier nous enseigne que la légende de Renaud de Montauban, dans son unité tripartite, a pour berceau l'abbaye de Stavelot-Malmédy. L'abbaye de Stavelot-Malmédy, étant située en Ardenne, donne la phase des Ardennes ; l'abbaye de Stavelot-Malmédy, qui, par saint Agilolf, abbé du lieu, nous atteste l'existence du roi Yvon de Gascogne, donne la phase de



Gascogne ; l'abbaye de Stavelot-Malmédy, unie par tant de liens aux églises du pays rhénan, donne enfin la phase de Cologne et de Dortmund ».

Il n'en est pas moins certain que des trois phases la plus attrayante est la phase des Ardennes et c'est pourquoi j'ai cru devoir vous en donner une analyse détaillée. Nous allons rejoindre les quatre fils Aymon et les suivre vers leurs nouvelles destinées, sans trop nous arrêter en chemin.

Vous saurez que, d'après notre légende, Bordeaux était alors la capitale d'un royaume catholique, et Toulouse le siège d'un émir sarrasin, le païen Bégon, contre lequel le roi Yon de Gascogne se préparait à entrer en lutte, lorsque surviennent les quatre fils accompagnés de l'enchanteur Maugis. Ils mettent les Turcs en déroute. Au plus fort de la mêlée, Renaud s'est trouvé séparé de ses frères qui déjà le croient mort et le pleurent ; mais ils le retrouvent et manifestent leur joie. Par une belle journée de printemps, ils parviennent au confluent de la Garonne et de la Dordogne, et, sur le rocher du Bec d'Ambez, comme l'adis sur le rocher de Meuse, ils élèvent un château-fort avec la permission du roi Yon qui ne peut rien refuser aux hardis barons, ses libérateurs. Ils baptisent leur château du nom de Mont des Aubains, ou Montauban, autrement dit : Mont des Étrangers. Toute une ville s'installe autour du château. Et le roi, désirant honorer les mérites de Renaud, lui offre en mariage sa sœur Clarisse qui accepte dans une scène charmante : elle était occupée à des travaux d'enluminure et songeait en son cœur qu'elle appartiendrait volontiers au noble vainqueur des Sarrasins : — « Vous êtes tombée en partage, lui annonce son frère, au meilleur chevalier qui ait jamais ceint l'épée : Renaud, le fils d'Aymon, au noble visage. » Quand la pucelle l'entend, elle est toute réconfortée : « Comme il vous plaira, dit-elle ; ce n'est pas moi qui m'y opposerai. » Et la noce se donne dans la grand salle ornée de roses, tapissée de joncs et de menthe sauvage.

Renaud ne connaîtra pas longtemps le bonheur. Prisonnier de son propre orgueil, il va lutter encore âprement, jusqu'à l'heure du remords et du repentir.

Charlemagne, d'autre part, n'a pas oublié sa vieille inimitié. Revenant de Galice où il avait fait le pèlerinage de Saint-Jacques de Compostelle, il aperçoit le château superbe, apprend quel en est le maître et somme le roi de Gascogne de lui livrer les quatre fils Aymon. Le refus du roi est le signal de longues batailles, et ces batailles se ressemblent. Les grands coups d'épée s'y prodiguent,

et l'on y voit, suivant le rite, les hauberts rompus, les corps sans armes, les troncs sans têtes.

Pour renouveler l'intérêt, l'auteur a imaginé d'opposer l'un à l'autre deux héros de grand style. Et c'est Roland qu'il oppose à Renaud. Renaud, par amour de la paix, s'humilie sans le craindre, devant son noble adversaire, et s'agenouille à ses pieds : « Si vous voulez m'accorder avec l'empereur je deviendrai votre homme, je vous livrerai Montauban, je vous donnerai mon cheval Bayard. Mais Roland le relève et pousse un soupir. Les deux héros sont dignes de se comprendre.

Le parallélisme des deux phases (phase des Ardennes, phase de Gascogne) ne vous a pas échappé. Rappelez-vous non seulement le rythme même des batailles, mais l'emplacement du château de Montessor et du château de Montauban. Le parallélisme se poursuit. Les assiégés seront victimes de la duplicité du roi Yon, qui subit à son tour l'ascendant de la puissance impériale. Ils seront trahis une seconde fois après maintes péripéties.

Dans une de ces péripéties, Renaud, blessé, ne doit son salut qu'à l'arrivée de Maugis, qui applique sur les plaies du héros certain remède magique, d'un effet souverain et immédiat. Maugis, c'est l'enchanteur, fertile en formules pharmaceutiques, aussi bien qu'en roueries et tours malicieux ; Maugis, c'est un héros dans son genre ; il procure les épisodes et les intermèdes qui reposent l'esprit, qui le rassurent ou le divertissent.

Lorsque, au cours d'un épisode antérieur, Renaud avait décidé de prendre part, sous l'anonymat, à la course où serait choisi le cheval de Roland, il remporte le prix, mais il se dévoile aux yeux interdits de Charlemagne, et refuse de lui livrer Bayard. Or, pour éviter que Bayard et Renaud lui-même fussent reconnus de l'empereur, Maugis avait altéré la couleur du cheval et les traits du cavalier : Renaud paraît avoir quinze ans ; quant à Bayard, il semble plus « blans que n'est flors en esté ». Par surcroît d'espièglerie, il lui avait entravé les pieds de derrière ; si bien que le destrier, camouflé, s'avance en clochant, et provoquait l'hilarité de la foule. Jusqu'au moment où, libéré de ses liens, en quelques foulées, il touche au but désigné.

Reprenons le fil de notre narration.

Nous apprenons que Richard, un des fils Aymon, fait prisonnier, est menacé du châtement suprême.

L'empereur donne ordre de le pendre sur l'heure ; mais il s'adresse en vain, pour cette sinistre besogne, à chacun de ses douze

pairs ; tous refusent à tour de rôle. Seul, un félon, Rispeu de Ribémont, n'aura pas les scrupules des douze pairs.

C'est une scène dont le pathétique, a dit justement Léon Gautier, ne le cède pas au pathétique de l'*Illiade*.

Ici, vous escomptez une intervention merveilleuse : vous ne serez pas déçus. Au moment où déjà le traître serre la corde au cou de l'infortuné, n'entendez-vous pas Bayard qui réveille Renaud en frappant de son sabot un grand coup sur l'écu du chevalier ? Quelques secondes après, Richard est sauvé.

Charlemagne poursuit d'attaques répétées ses adversaires qui s'épuisent. L'auteur nous fait de la misère des assiégés une sombre description, plus poignante à coup sûr que celle de leur misère en Ardenne. On en est réduit à tuer les chevaux. Oui, mais tuera-t-on Bayard ? Un duel intérieur se livre chez Renaud entre son attachement pour le vieux compagnon et les plaintes de sa femme dont les enfants meurent de faim. Bayard, nous le savons, est un cheval « faé ». Bayard a compris, et il vient de lui-même tendre son cou au sacrificateur. Ce geste lui vaut la grâce ; on se contentera de le saigner tous les jours. Comme toute résistance prolongée serait folie, les assiégés quittent le château par un souterrain, — l'auteur dit « une bove », où nous reconnaissons un mot de chez nous. Charlemagne, à l'instigation de ses pairs qui menaçaient de le quitter, conclut enfin la paix ; il exige, notamment, qu'on lui livre Bayard. Il le fera par la suite jeter dans la Meuse, une meule au cou. Le coursier, d'ailleurs, se débarrasse de la meule ; il se lance au fond de l'Ardenne, et vous ne doutez pas qu'il n'y soit toujours. Ne l'avez-vous pas entendu à minuit, le jour de la Saint-Jean ? Ses hennissements imitent le son du cor, si ce n'est pas la voix de l'homme ; ses pieds brûlent tout ce qu'ils touchent, et les traces de son passage restent imprimées sur le sol.

Et son maître ? Oh ! son maître, il nous reste à parler de son martyr et de sa gloire. Après un pèlerinage à Jérusalem, où il retrouve Maugis et reconquiert les lieux saints sur l'émir de Perse, il rentre en France, mais pour y passer seulement. Au château de Dordon, il retrouve ses frères ; mais sa femme, à laquelle il avait dit un dernier adieu en quittant à la dérobée son donjon de Montauban, sa femme est morte : ses enfants sont en guerre dans le pays contre une famille de traîtres. Son séjour à Dordon sera de courte durée. Une nuit, Renaud se lève, revêt de pauvres habits. Il descend les degrés du château, pieds nus, pour n'éveiller personne. Et pourtant, le fidèle portier l'entend et court à lui : « Seigneur, où allez-vous ainsi ? — Vous direz à mes fils et

à mes frères que je les salue, et qu'ils prient pour moi. Ils ne me reverront plus en ce monde : je vais sauver mon âme. » Il regarde alors à son doigt, y remarque un anneau luisant : « Prends, dit-il au portier, je te donne cet anneau ; tu m'as bien servi : c'est ta récompense. » Et Renaud s'éloigne. Et le portier, tout dolent, tombe à terre et se pâme. Tandis que Renaud prend la route, le bon portier se remet lentement, rentre à sa loge, soupèse l'anneau, et, le sentant de poids, il en a grande joie. Le château s'éveille. Les frères ne savent que penser, lorsque le portier crie comme un fou : « Par Dieu ! barons ! Renaud s'en est allé. Vous ne le reverrez plus jamais : il ne pense qu'à sauver son âme. » Les trois frères et leurs neveux montent à cheval, rentrent en forêt, battent les buissons jusqu'au soir, et retournent accablés.

Cependant Renaud gagne la terre étrangère. Le voici à Cologne, au temps où l'on était encore occupé à construire le moultier de Saint Pierre. Il sera le valet des maçons ; il travaillera pour la gloire de Dieu. Il se présente au maître de l'œuvre, est embauché et se met aussitôt à la besogne. Il se démène sur le chantier comme autrefois sur le champ de bataille, et ne veut accepter pour salaire que son pain quotidien. Admiré du peuple, il excite la jalousie des compagnons qui machinent un complot contre lui. Un matin, ils se précipitent sur le glorieux manœuvre, lui cassent la tête à coups de marteau et le jettent dans le Rhin.

Il survint à ce moment un prodige surprenant. Son corps reparut à la surface, soutenu sur les eaux par les poissons du fleuve. Une éblouissante lumière se dégage de ce corps merveilleux et l'environne comme d'une gloire. Et de toutes parts des chats s'élèvent. Toute la ville accourt sur la rive du fleuve. Tous s'interrogent et nul ne sait qui ce peut être. Une procession est ordonnée et l'on se met en devoir d'ensevelir le corps. Autre prodige non moins surprenant : tandis que les cloches de toutes les églises se sont mises en branle d'elles-mêmes, le corps lui, se met en marche à la tête de la procession, qu'il conduit loin du fleuve, hors de la ville et dans la campagne, et ne s'arrête qu'à Trémoigne, que nous appelons aujourd'hui Dortmund, où il est enfin reconnu : c'est Renaud, le vaillant et courtois chevalier, c'est Renaud de Montauban.

Depuis lors, sur les bords du Rhin, l'aventureux adversaire de Charles fut, comme martyr, l'objet d'une vénération particulière. Dès l'an 1205, il existe à Cologne une chapelle de Renaud ; en 1472, la chapelle possédait une châsse contenant quelques reliques qu'on assurait être de Renaud. Sur un des murs de la chapelle était peinte une image des quatre frères chevauchant

Bayard ; Renaud a la tête ceinte d'une auréole. La fête de Renaud est célébrée tous les ans, le dimanche qui suit le 7 janvier, dans l'église paroissiale de Saint Maurice de Cologne. Cologne a encore la « Reinoldstrasse » et la « Bayardgasse ». Enfin, les quatre fils Aymon sont représentés au-dessus de l'arceau d'une porte au n° 46 de la Meyerstrasse.

Depuis lors aussi, à Dortmund, il existe une église de Renaud (Reinoldkirche) élevée à l'endroit où l'on supposait que s'était arrêté de lui-même le char portant les restes de Renaud. L'église possédait ces restes dans un cercueil d'argent. En 1377, on fit don des deux bras à l'empereur Charles IV qui les légua au royaume de Bohême ; on peut les contempler encore à Prague, dans un grand meuble où se lit l'inscription : « Reinoldi ducis de Monte Albano brachia duo ». Il faut donc voyager de Cologne à Dortmund, et de Dortmund à Prague, pour reconstituer notre héros : « disjecta membra poetæ ! »

Il faut aussi, je le rappelle, pour situer les diverses étapes de la légende, passer par le Bec d'Ambez, à proximité de Blaye, où Roland lui-même avait son tombeau, sur la route qui conduit à Compostelle ; il faut enfin passer par l'Ardenne et le monastère de Stavelot-Malmédy, où était vénéré le tombeau de saint Remacle, sur la route de Notre-Dame d'Aix où étaient exposées les grandes reliques ; et sur la route de Cologne, où l'on adorait saint Pierre, et, plus tard, les Rois Mages. Vous voyez donc que les lieux auxquels se rattachent les épisodes de notre chanson épique jalonnent la route des grands sanctuaires que hantaient les pèlerins, et où les jongleurs célébraient les exploits des héros. On stimulait ainsi le zèle des pèlerins en les encourageant à suivre à leur tour la voie doublement sacrée, suivie jadis, avec Charlemagne et son armée, par tous les paladins fameux qui l'avaient servi ou qui l'avaient combattu. Ici s'appliquent à la lettre les théories de Joseph Bédier sur l'origine des légendes épiques.

Des raisons d'opportunisme monastique, de vanité locale et de clocher expliquent déjà la réputation de notre légende. La forme littéraire qui fut donnée au roman par les trouvères, sa valeur morale et le souffle d'humanité qui le traverse, expliquent son expansion dans toute l'Europe. On sait, au surplus, que l'épopée est voyageuse par nature, et surtout l'épopée française.

Ayant son principal point d'attache dans l'Ardenne, la légende a pénétré d'abord en Néerlande, par les éditions d'Anvers, de Gand et d'Amsterdam. L'Allemagne en adopte la forme primitive à la fin du xv<sup>e</sup> ; elle lui donne la marque romantique au xviii<sup>e</sup> siècle, et en fait, au xix<sup>e</sup>, l'objet de ses recherches philo-

logiques. Mais c'est en Italie qu'elle a reçu son plus étonnant développement. On rapporte qu'il y a cinquante ans encore, les paysans de Sicile faisaient usage de carrioles peintes en couleurs vives, où étaient reproduites des scènes des quatre fils Aymon. Notons aussi que les chanteurs populaires, les *canastorie* de Naples, sont toujours désignés du nom de Rinaldi.

En passant les Alpes, l'épopée se transforme ; elle se travestit en roman courtois. Renaud n'est plus le banni, le révolté ; c'est le passionné, l'amoureux : Rinaldo appassionato ; Rinaldo furioso. Il inspire d'ailleurs à Boiardo, à l'Arioste, au Tasse, des créations immortelles. Et le galant Renaud, retour d'Italie, flanqué de sa sœur Bradamante, ou retenu dans les jardins d'Armide, s'acclimatant chez nous par la suite, vient enrichir encore notre patrimoine littéraire et artistique.

En France même, l'épopée primitive aura ses avatars. Les Romans en prose en donneront des imitations ou de simples décalques ; et c'est par cette voie qu'elle parviendra jusqu'à nous, dans des manuscrits de toute description, depuis le luxueux vélin au texte orné de lettrines d'or et de miniatures, jusqu'aux « manuscrits pauvres », de piteuse mine, à la graphie négligée. Les romans en prose, dès le berceau de l'imprimerie, furent répandus à travers l'Europe dans les Incunables, à caractères gothiques ou romains, sortis des ateliers de Lyon, de Genève et de Paris. Ils s'inspireront des romans italiens et de l'esprit de la Renaissance, et paraîtront, sous cette forme renouvelée, dans la Bibliothèque des Romans, à l'usage des gens du monde, et surtout dans la Bibliothèque Bleue, la fameuse collection populaire, qui s'édita un peu partout : à Troyes, d'abord, chez les frères Nicolas et Jacques Oudot à l'enseigne du « Chapon d'or couronné », puis à Rouen, à Montbéliard, à Lons-le-Saulnier, à Epinal. Ces brochures grossières, sur papier à chandelle, imprimées à deux colonnes, agrémentées d'illustrations naïves, ont été longtemps, sont peut-être encore offertes par les petits colporteurs, dans nos marchés et dans nos foires.

Or, du naufrage de nos vieilles chansons, trois seulement ont survécu, véritablement anciennes : *Fierabras*, *Huon de Bordeaux*, *les Quatre fils Aymon*.

La vogue de nos « Quatre fils » ne s'est pas répandue seulement par le moyen de la récitation épique et de l'imprimerie courante, mais aussi par l'image et par l'enseigne. La rue des Quatre-Fils, à Paris, tire son nom d'une devanture où les traits de nos héros étaient reproduits. Une facétie du xv<sup>e</sup> siècle a pour sujet l'« Esbattement du mariage des quatre fils Hémon » (*sic*) : c'est la

description plaisante et l'union burlesque des diverses enseignes de Paris. On raconte même que le mariage des enseignes fut réalisé par les étudiants de Paris ; peut-être aussi de province, si l'on en croit les annales de nos monômes de la Saint-Nicolas.

Tous ces menus détails ne m'ont pas fait perdre de vue mon dessein, qui est d'insister sur l'étonnante popularité de notre chanson, et de préciser les raisons de cette popularité.

Nous avons vu qu'elle avait rencontré des admirateurs dans tous les milieux ; c'est-à-dire que tous les milieux y ont trouvé de quoi satisfaire les aspirations du cœur et de l'esprit. On pourrait lui appliquer, en l'altérant, l'opinion de La Bruyère sur Rabelais, et dire qu'elle fut le ragoût de l'élite, et le charme du populaire ; — le peuple y ayant goûté la force dramatique, ou mélodramatique ; et l'élite, la valeur littéraire et morale.

On a reproché à cette épopée sa longueur. D'autres épopées mériteraient le même reproche. Mais comment expliquer que les publics d'alors s'en soient accommodés ? Le lecteur, sans doute, est plus sensible à ce défaut que n'est l'auditeur ; et nos chansons de geste, on le sait, étaient écrites essentiellement pour la récitation publique. L'auteur, du reste, a su très habilement couper par des détails pittoresques, et varier la monotonie de la narration : rappelez-vous l'adoubement du chevalier ; le repas au palais ; la chasse dans les Ardennes ; l'armée en marche, et les tentes qu'on dresse, et la partie d'échecs, et le jeu de la quintaine.

Les esquisses descriptives, d'une sobriété, d'une netteté toute classique, n'y ont pas, si l'on veut, leur valeur en soi ; elles y servent de décor, ou d'introduction.

C'est un artiste, n'en doutons pas, qui s'est avisé d'associer le deuil de la nature ou ses réveils joyeux à la propre joie ou au propre deuil de ses héros. Quand les quatre fils se mettent en route pour le château de Dordon, où ils doivent revoir leur mère, s'ils ont le cœur en fête, la nature aussi est en fête. C'est au mois de mai ; les oiseaux chantent ; les bois se couvrent de branches, et les prés de verdure. Il y a aussi des contrastes reposants. Au sortir des combats qui marquent l'abandon du château de Montessor, après les corps à corps tragiques, le sang qui coule, et la cervelle qui jaillit, voici le calme de l'étape dans la vallée, où croissent les blés à l'épi pesant, et le foin bon à faucher : la petite troupe, séduite par les agréments du lieu, décide d'y camper pour la nuit :

Seigneur, ce dist Renaus, ci fait bon esbergier.

Taine, dans ses *Nouveaux Essais*, a donné des héros de notre chanson un portrait poussé au noir. Il les représente, occupés à chasser, à manger des viandes fortes, à frapper des coups, à verser le sang. Il dénonce leur brutalité et leurs « instincts voisins du lion et du tigre ». Voilà qui s'accorde assez mal avec ce que nous savons d'eux ; et, décidément, le moyen âge a mal inspiré les plus grands de nos auteurs et de nos critiques, à commencer par Boileau, en passant par Voltaire, pour finir par Taine et Brunetière.

Sans doute, l'épopée de Renaud n'a rien à voir avec les œuvres galantes ; et l'amour même n'y joue qu'un rôle accessoire, épisodique. C'est même une chose digne de remarque : en France, un roman à succès qui n'est pas un roman d'amour ! Saluons cette conjoncture ; nous ne la retrouverons pas !

Mais qui oserait soutenir que les nobles passions, que notamment les sentiments de famille ne tiennent pas leur place, et une bonne place, dans la Geste des Quatre fils Aymon ?

Quel émoi chez cette mère, quelle délicate sympathie pour ses enfants traqués et misérables ! Quel pathétique élan, quand elle les reconnaît ! Quelle sollicitude envers eux ! Quel regret de les perdre, et quelle crainte de les exposer au courroux de leur père !

Ne donnent-ils pas eux-mêmes des preuves répétées de leur tendresse familiale et de leur attachement fraternel ?

Mais ce ne sont là que des détails. L'intérêt dramatique essentiel réside en ce conflit de devoirs qui oppose le père et le fils, et qui, chez tous deux, à des degrés divers, provoque les plus violentes réactions. L. Gautier ne paraît pas l'avoir suffisamment compris, quand il représente le vieux guerrier précipité dans les transports d'une mauvaise colère, maudissant ses enfants et les accablant de reproches. Il oublie cette scène douloureuse de la délibération, où se débat l'être humain pris entre la rigueur de la loi d'obédience féodale, et les appels impérieux du cœur. Lutte analogue chez les fils et non moins émouvante, mais d'une autre origine. Renaud, sans doute, a le droit pour lui ; s'il a tué Bertolai, sa défense était légitime. Mais l'excès de son emportement l'incite au péché d'orgueil. Malgré des ressauts d'humanité, c'est un rebelle, qui s'obstine dans sa rébellion, et sa rébellion prolongée nous suggère des sentiments d'horreur, auxquels plus tard succédera la pitié, quand le regret de son orgueil l'aura fait venir à résipiscence. Digne émule de Raoul de Cambrai, dans sa lutte épique avec Ernaud de Douai, il représente « l'esprit de desmesure », hérité des Grecs, qui l'appellèrent ἰσχυρῆς,



et dont Prométhée, dit-on, fut la première victime. Se révolter contre le pouvoir du suzerain, c'est se révolter contre le pouvoir divin ; c'est une « outrecuidance » inouïe, intolérable, dont on souffre soi-même, et qui ne peut avoir pour dénouement que le repentir ou la mort.

Il y a là toute la matière de la tragédie grecque et de notre tragédie classique, en même temps que la matière de notre épopée ancienne, et de notre épopée moderne : songez seulement à la *Légende de siècles* ! Tous les publics y trouvent leur compte : celui des châteaux comme celui des foires.

Par d'autres traits, enfin, la chanson des quatre fils Aymon devait aller au cœur de la foule anonyme, qui se laisse prendre aux choses, sans souci de la qualité des émotions qu'elles lui procurent.

Il est deux personnages, si j'ose dire, qu'elle a, dès l'abord, adoptés : c'est le bon cheval Bayard et le malicieux sorcier Maugis, qui répondent l'un et l'autre à ses préférences secrètes. Bayard ne se laisse monter que par son maître. Il ne consent à recevoir Maugis que par l'effet d'un sortilège. Bayard sauve Richard du gibet en frappant de son sabot sur l'écu du chevalier Renaud ; Bayard est prospère, gras et luisant, tandis que ses compagnons dépérissent ; Bayard s'offre de lui-même au couteau qui va l'égorger, pour le salut des enfants de son maître ; — et voilà bien tout ce qu'il faut pour faire se pâmer d'aise le bon public qui paie !

Et Maugis ! Notre enchanteur mauvais garçon, — mais « bon diable », au demeurant, est assez durement traité par Léon Gautier : cet oblique individu, dit-il, « c'est la légende celtique pénétrant le domaine de notre vieille épopée nationale ; c'est la fable, c'est le mensonge, c'est la magie ; ce sont d'odieux mélanges ».

Si la féerie divertit l'enfance, elle divertit aussi le peuple, qui est un grand enfant. Or, l'on aurait peine à concevoir, pour cette sorte de spectacles, un chef d'emploi répondant mieux que Maugis aux aspirations de la masse. Sa présence, d'ailleurs, et son action servent de contrepoids à la force brutale, et, comme je l'ai dit, rétablissent l'équilibre en faveur du héros qui plaît. Maugis peut avoir sur la conscience quelques-uns de ces méfaits que la morale réproouve : il s'est emparé du trésor royal ; il a ravi la couronne royale ; dérobé Durandal à Roland, Hauteclère à Olivier ; il pratique même l'exercice illégal de la médecine ; quelle que soit l'étendue de sa scélératesse, il sait tout se faire pardonner par la souplesse de son esprit, la fertilité de ses expédients,

le prestige de ses ruses ; et, si sa morale est de médiocre aloi, du moins n'est-il pas médiocrement gai.

Que faut-il encore pour réaliser la « pièce à succès » ? Un traître ? Notre épopée nous en procure jusqu'à deux : Hervix de Lausanne, Rispeu de Ribémont, dont la félonie leur vaudra les apostrophes, si ce n'est les pommes cuites des quatrièmes galeries.

Ajoutez encore le procédé des songes (le songe de Clarisse avant le guet-apens de Valcolor), et le procédé de la reconnaissance (la cicatrice du visage de Renaud) : vous aurez les recettes traditionnelles du mélodrame, qui fit les beaux soirs de l'Ambigu et autres théâtres du « Boulevard du Crime », — le mélodrame « où Margot a pleuré ».

Ajoutez enfin l'atmosphère mystique dont s'enveloppe cette affabulation, et le merveilleux qui la pénètre : les poissons du Rhin soulevant le chevalier martyr, et le nimbe glorieux dont son corps s'éclaire ; les chants qui s'élèvent, les cloches sonnantes d'elles-mêmes à toute volée quand la bière de Renaud s'avance vers Trémoigne ; — ces voix, ces feux, cette apothéose ! Nous sommes en plein drame populaire.

Notre Roman, par une heureuse réussite, a donc — et légitimement — recueilli l'approbation unanime.

Vous concevez, en effet, que cette tragédie humaine, faite d'horreur et de pitié, pût offrir aux délicats et aux connaisseurs un régal de choix.

Vous admettez aussi, d'autre part, que, dans l'imagination populaire, le galop du bon cheval Bayard fasse encore retentir les échos de la forêt d'Ardenne, pendant la nuit de la Saint-Jean d'été.

---

# Essai d'une classification des intuitions atomistiques

par Gaston BACHELARD,  
*Professeur à l'Université de Dijon.*

---

## IV

### Les problèmes de la composition des phénomènes.

#### I

En se plaçant à l'unique point de vue du philosophe réaliste, nous venons de voir que les doctrines atomistiques présentaient déjà une très grande variété. Toutes les espèces de ce même genre se classent, d'après le nombre des caractères phénoménaux attribués à l'atome, entre deux types extrêmes : l'atomisme réaliste vraiment prodigue qui donne toutes les propriétés du phénomène à l'atome lui-même et l'atomisme réaliste aussi restreint que possible qui fixe pour l'atome une propriété comme essentielle. Entre ces deux intuitions métaphysiques, bien des intermédiaires sont possibles. On s'explique donc qu'un philosophe tout acquis à la position réaliste du problème de l'atomisme puisse affirmer qu'il n'y a guère « de théorie plus touffue que la théorie atomique (1) ». Cette diversité, qui apparaîtra beaucoup plus grande encore quand nous pousserons notre enquête plus loin, entraîne des modifications pour certains problèmes philosophiques. Ainsi le problème de la composition phénoménale est manifestement lié au degré de richesse des qualités attribuées à l'essence des atomes : pour l'atomisme réaliste prodigue, la *composition* n'a pas de sens puisqu'on postule tous les attributs au niveau de l'atome pour résoudre d'une manière préalable le problème de la composition ; au contraire, ce problème, si rapidement évincé, devient primordial pour les atomismes réalistes savants.

(1) Paul Kirchberger. *La théorie atomique. Son histoire et son développement*, trad. 1930, p. 18.

Entre ces positions extrêmes, on pourrait classer les solutions du problème de la composition phénoménale dans l'ordre de la complexité croissante ; on retrouverait l'ordre de richesse décroissante pour les attributs postulés dans l'atome. Les problèmes de la composition, de la combinaison, de la synthèse sont donc en liaison étroite avec les intuitions atomistiques. Nous devons les étudier d'un peu plus près.

Rappelons d'abord toute une série d'affirmations qui refusent de reconnaître l'importance de la *composition*. Ces affirmations nous étonneront moins maintenant que nous avons remarqué qu'elles sont entraînées par une adhésion souvent tacite, toujours irraisonnée, à un atomisme naïf. C'est ainsi que Helmoltz répète, en s'appuyant sur l'opinion de W. Thomson, que l'atomisme ne peut *expliquer* d'autres propriétés hormis celles qui sont attribuées gratuitement et *a priori* à l'atome lui-même (1).

Berthelot caractérise finement ce besoin en quelque sorte psychologique de nier l'étrangeté de la composition qui produit des qualités toutes nouvelles. Devant une synthèse vraiment productive (2) « on serait porté à croire à l'intervention de quelque autre composant que l'analyse aurait été impuissante à nous révéler ». On en vient en somme à substantialiser le pouvoir de combinaison, à chercher un *fluide de la composition*, un élément actif, pour expliquer l'action mutuelle des substances élémentaires. C'est là une illusion, mais elle vient naturellement à l'esprit et il faut de nombreux échecs pour la réduire. Berthelot continue en prenant l'exemple du sel marin : « cependant le chlore et le sodium sont bien les seuls éléments contenus dans le sel marin. La synthèse a levé toute espèce de doute à cet égard ; car elle a établi que le chlore et le sodium peuvent de nouveau entrer en combinaison, perdre leurs qualités et reconstituer le sel marin avec ses caractères primitifs ». Ainsi l'idée de combinaison productive de qualités est solidaire d'une longue pratique de l'expérimentation. Tant qu'on n'a pas le moyen de vérifier les doctrines chimiques par les deux expérimentations inverses de l'analyse et de la synthèse, ces doctrines restent sur le plan métaphysique ; elles se développent dans le domaine de la logique pure. Elles acceptent alors sans discussion les principes de *conservation totale et parfaite*. On prend donc comme axiome fondamental, lié clairement à la doctrine logique de l'être, la proposition suivante : *ce qui est dans le tout est nécessairement dans les parties*.

(1) Voir Lasswitz. *Atomistik und Kriticismus*, p. 32.

(2) Marcelin Berthelot. *La synthèse chimique*, 1876, p. 7.

Parfois cette affirmation paraît jouer sur le plan même d'une métaphysique ontologique. Ainsi M. Kirchberger prétend échapper aux thèses de Vaihinger et d'Otto Lehmann en prenant fait et cause pour le réalisme. Mais il appuie très curieusement ce réalisme sur la simple déclaration suivante : (1) « En admettant le principe de von Antropoff : *si un corps se compose d'un certain nombre de fractions, ces diverses fractions ont le même degré de réalité que le corps dans son ensemble... nous trouvons... un sol stable et suffisamment ferme, semble-t-il, pour supporter le puissant édifice de la théorie atomique moderne.* » A bien y réfléchir, c'est là un véritable postulat ontologique et ce postulat ne paraît évident que parce qu'on ne précise pas le point de vue où l'on étudie la réalité, ni ce qu'on entend par le *degré de réalité*. Au contraire, étant donné un caractère réel, on pourra toujours trouvé un degré de fractionnement qui arrive à l'effacer ; la mise en poussière nous donne de ce déclin du réel un exemple familier.

Il est donc difficile d'écarter la séduction d'une ontologie immédiate ; il faut une longue expérience des synthèses effectives pour acquiescer au *réalisme de la synthèse* par opposition au réalisme de l'élément. Ainsi Berthelot écrit très justement à propos des doctrines atomistiques de l'antiquité, que ces doctrines demeurent « étrangères à l'idée proprement dite de combinaison ». Au point de vue pédagogique aussi, il est toujours très difficile de distinguer l'intuition élémentaire du mélange et l'idée de la combinaison. Le meilleur moyen pour éclaircir cette distinction, c'est de définir la combinaison par le fait même qu'elle crée des caractères radicalement nouveaux. Nous allons insister sur ce point.

## II

Grâce à la culture scientifique, l'idée de combinaison finit par nous paraître simple et naturelle ; mais quand on en suit le développement dans la science, on s'aperçoit qu'elle est entourée de nuances intuitives diverses qui rendent sa précision conceptuelle délicate. Liebig a fort bien compris l'importance de ces nuances intuitives. Il prend un seul et même fait et nous en donne deux expressions qui peuvent paraître voisines mais qui, à la réflexion, indiquent deux métaphysiques différentes (2) : « Cavendish et

(1) Kirchberger, *loc. cit.*, p. 10.

(2) Liebig, *Nouvelles lettres sur la chimie*, trad. t. II, p. 292.

Watt ont l'un et l'autre découvert la composition de l'eau : Cavendish établit le fait, Watt eut l'idée. Cavendish dit, l'eau *naît* d'air inflammable et d'air déphlogistiqué ; Watt dit, l'eau se *compose* d'air inflammable et d'air déphlogistiqué. Entre ces deux expressions, la différence est grande. » En effet, Watt est en avance sur Cavendish parce qu'il fait l'économie d'un mystère. Il accepte la composition comme un fait normal et clair. Il comprend que la composition suffit à elle seule pour expliquer les caractères nouveaux du corps composé. Cavendish garde implicitement et confusément l'action du vital, l'intuition d'un devenir. Pour lui, la combinaison est une naissance, une création qui conserve son mystère.

On doit d'ailleurs reconnaître qu'il était difficile de distinguer la combinaison chimique pure et simple des diverses compositions physiques. C'est un point que nous avons étudié longuement, à propos de l'intuition de Berthollet, dans un livre récent. Nous avons essayé de caractériser la lutte entre Berthollet et Proust en montrant que le premier chimiste intégrait, dans l'expérience chimique, un ensemble de conditions physiques qui masquaient plus ou moins le caractère bien défini des combinaisons. Proust, au contraire, en s'attachant à présenter le phénomène par son côté proprement chimique, arrivait à montrer que la combinaison se fait sans fluctuations, suivant des lois rigoureusement générales, et qu'il suffit, par conséquent, de partir de l'idée de combinaison pure pour définir complètement les composés. Autrement dit, en suivant Proust, l'idée de combinaison passe au rang des idées explicatives et par conséquent cette idée doit être posée *a priori* comme claire et comme simple.

Toutefois, il ne faudrait pas être dupe de cette pensée de parfaite analyse, et à tout moment l'intuition de Berthollet reprend force dans les esprits. La chimie de Proust est en effet une chimie pure, c'est une chimie savante et précautionneuse ; les faits immédiats, ceux qui nous enseignent la philosophie réaliste, nous présentent toujours une coopération des phénomènes chimiques et des phénomènes physiques. C'est ce que Gay-Lussac a indiqué dans une formule simple et claire : « Les corps possèdent à l'état solide, liquide ou gazeux, des propriétés qui sont indépendantes de la force de cohésion ; mais ils en ont aussi d'autres qui paraissent modifiées par cette force, très variable dans son intensité, et qui dès lors ne suivent plus aucune loi régulière (1). »

Puisque nous étudions les intuitions relatives à la composi-

(1) Cité par Jagnaux. *Histoire de la chimie*, t. II, p. 227.

tion des phénomènes, nous devons donc border la composition chimique par une frange où viennent coopérer des compositions d'origine physique. Dans cette frange, on doit saisir tout un jeu de concepts qui vont de la simple juxtaposition à la pénétration réciproque, de la composition géométrique à la composition qualitative. Mais ces concepts sont souvent mal précisés ; c'est pourquoi la philosophie chimique, apparaît si peu nette quand on la compare à la philosophie mathématique ou à la philosophie du mécanisme. Pour bien montrer que les intuitions géométriques ne sont pas absolument nécessaires pour faire comprendre la composition chimique, donnons un exemple d'un auteur estimé qui a entrepris de relier les caractères physiques et chimiques en se servant de l'idée simple du mélange intime. Pour Sterry Hunt, en effet, le type de l'acte chimique se trouve dans la *dissolution* (1). « L'union chimique est une interpénétration, comme le dit Kant, et non une juxtaposition, comme l'admettent les atomistes. Quand des corps s'unissent, leurs masses ainsi que leurs propriétés spécifiques se perdent dans celles de l'espèce nouvelle. La définition de Hegel, ensuite de laquelle l'acte chimique serait une *identification des choses différentes et une différenciation de ce qui est identique*, est pourtant complète ».

On peut d'ailleurs suivre, chez quelques auteurs, la perte progressive en qualités quand on va du chimique au physique : au fur et à mesure que la composition devient plus physique, elle devient plus pauvre. Aussi, comme nous sommes instruits surtout par les gros phénomènes et par les phénomènes physiques, c'est toujours à cette composition pauvre que nous faisons correspondre la force d'une intuition claire. Ainsi W. Spring, dans la préface au livre de Hunt, écrira : « La combinaison d'un élément avec lui-même, c'est-à-dire la polymérisation d'un corps, a réellement pour effet d'éteindre son énergie, de le rendre inapte à remplir certaines fonctions. La chimie du phosphore rouge, plus simple que celle du phosphore blanc, peut être considérée comme la chimie d'un corps amorti ».

En somme, d'après Hunt et Spring, la composition, quand elle n'est plus qu'une juxtaposition ou un arrangement d'éléments dans l'espace, atteint, avec la parfaite dureté du solide géométrique, l'indifférence chimique. Hunt conclut un mémoire sur le jade en ces termes : « L'augmentation de densité et l'indifférence chimique qu'on remarque dans cette dernière espèce tient sans doute à son équivalent plus élevé, c'est-à-dire à une

(1) Sterry Hunt. *Un système chimique nouveau*, trad. 1889, p. 16.

molécule plus condensée » (1). Ce rapport entre la dureté et l'indifférence chimique est d'ailleurs appuyé sur des recherches relatives aux silicates. On saisit donc là une curieuse intuition où la dureté n'est pas primordiale mais où elle est acquise par une condensation progressive. Ainsi l'idée de condensation, instruite dans l'expérience usuelle des mélanges et des dissolutions, vient ici soutenir les intuitions qui, à première vue, lui semblent les plus contraires ; preuve que dans l'esprit moderne, on est porté à donner à la composition une valeur créatrice ; on n'éprouve plus le besoin de reporter aux parties les qualités qu'on constate dans le tout.

### III

Un des phénomènes les plus favorables pour étudier les problèmes philosophiques de la composition est peut-être la composition de l'élément avec lui-même, telle qu'on peut la saisir dans les cas d'allotropie.

Le problème philosophique fondamental de l'allotropie, comme le remarque Daniel Berthelot (2), est de savoir si l'allotropie est d'ordre physique ou d'ordre chimique. Il n'y a pas là une simple question de mots et les philosophes qui prétendent dès maintenant faire fonds sur l'unité fondamentale de la science manqueront toujours à rendre compte de la division profonde et effective de la phénoménologie. En fait, on n'étudie pas dans le même esprit les propriétés physiques et les propriétés chimiques. Le problème que pose l'allotropie est donc philosophiquement complexe. Pour expliquer qu'un même corps simple, comme le phosphore, se présente sous des *aspects physiques* différents, est-il vraiment suffisant, comme le faisait Hunt, de joindre au concept de la substance, l'idée *physique* de condensation ? Faut-il donner ainsi une sorte d'intensité à l'acte substantiel ? Ou bien faut-il encore à propos de l'allotropie revenir au dilemme qui embarrasse toute la philosophie atomistique, et choisir entre les deux moyens d'explication suivants :

Multiplication des types atomiques, multiplication si gratuite qu'elle nous conduirait à postuler des atomes différents pour une même substance.

Accentuation du caractère créateur de la composition, accen-

(1) Hunt, *loc. cit.*, p. 54.

(2) Daniel Berthelot. *De l'allotropie des corps simples*, 1894, p. 3.



tuation qui amènerait à rendre raison, par la seule composition, de toutes les propriétés chimiques et qui, du même coup, refuserait aux éléments les propriétés chimiques ?

Or l'allotropie paraît bien gouverner, non seulement des propriétés physiques, comme la solubilité, la couleur, le système de cristallisation, mais les fonctions les plus proprement chimiques. Selon Berzélius, dit Daniel Berthelot (1), « il y aurait deux séries parallèles de sulfures de phosphore, l'une dans laquelle ce corps existerait à l'état de phosphore blanc, l'autre dans laquelle il existerait à l'état de phosphore rouge ». En quelque manière, la couleur serait ainsi le signe d'une différenciation profonde dont on pourrait faire remonter la source jusqu'à l'élément. Marcelin Berthelot a montré aussi l'existence d'oxydes graphitiques spéciaux correspondant aux nombreuses espèces de graphites qui sont pourtant toutes du carbone pur. On verrait ainsi une substance prise comme simple et pure dans son caractère interne se présenter dans son activité chimique avec une diversité qui rejoindrait la diversité toute physique du premier aspect. Il y aurait donc une solidarité plus grande qu'on ne le suppose d'ordinaire entre les caractères physiques et les caractères chimiques d'une substance. Ainsi la conclusion des études de Marcelin Berthelot sur le soufre est la suivante : Il y a une certaine corrélation entre la fonction remplie par le soufre dans ses combinaisons chimiques et les formes prises dans le passage du soufre pur à l'état solide ; les sulfures alcalins répondant au soufre cristallisable, les composés oxygénés ou chlorurés correspondant au soufre insoluble.

Il y a plus : une idée philosophique curieuse conduit Berthelot à accentuer les traits qui désignent le rôle de la substance dans la combinaison. D'après lui, « un grand nombre de faits, relatifs à l'allotropie, peuvent s'expliquer par une certaine permanence des propriétés des composés, jusque dans les éléments dégagés de ces mêmes composés... Il me paraît incontestable que plusieurs des états multiples du soufre, sont corrélatifs avec la nature des combinaisons dont ils dérivent ; ou, pour mieux dire, dépendent de deux causes : la nature des combinaisons génératrices et les conditions de la décomposition » (2). Ainsi à la permanence du simple dans le composé — antique base de tout réalisme — voilà qu'on oppose la permanence du composé dans le simple ! L'histoire des combinaisons restent inscrites dans les éléments, alors

(1) Daniel Berthelot, *loc. cit.*, p. 3.

(2) Cité par Meslans. *Etats allotropiques des corps simples*, 1894, p. 35.

même que la combinaison est détruite ! Avoir joué un rôle donne une qualité, loin que la qualité prime, sans débat, le rôle. Le rôle est d'habitude fonction de la qualité ; voilà maintenant que la qualité est fonction du rôle ! On saisit, sur ce problème, une nouvelle réciprocité de la substance à l'attribut qui déforme le réalisme traditionnel. Il semble qu'en quelque manière l'attribution soit substantiellement convertible, dans le sens même de la conversion logique des prédicats en sujets.

D'après cette intuition, les combinaisons chimiques vont donc nous permettre d'explorer le degré de condensation physique. Pour M. Berthelot, la faculté qu'a le carbone de donner des composés extrêmement nombreux est en rapport avec une faculté plus cachée mais qui trouve déjà sa preuve dans la variation des chaleurs spécifiques et qui consiste dans le fait que la condensation se présente dans des états très nombreux ! A l'état le plus simple, le charbon (qui dans toutes ses variétés naturelles est presque non volatil) serait à l'état de gaz parfait, comparable à l'hydrogène. En effet, « une température élevée, en agissant sur le formène et la benzine, engendre successivement des carbures de plus en plus riches en carbone, de moins en moins volatils, d'un équivalent et d'un poids moléculaire sans cesse croissants. On arrive ainsi aux carbures goudronneux ou bitumineux, puis aux charbons proprement dits. Ceux-ci renferment encore quelques traces d'hydrogène que la chaleur ne suffit pas à leur enlever ; il faut l'intervention d'un corps avide d'hydrogène, comme le chlore, agissant sur la température du rouge. Les charbons ne sont donc pas comparables à de véritables corps simples, mais plutôt à des carbures extrêmement condensés, très pauvres en hydrogène... Le carbone pur lui-même n'est qu'un état limite qui peut à peine être réalisé sous l'influence des températures les plus élevées que nous produisons : tel que nous le connaissons, c'est le terme extrême des condensations moléculaires, et son état actuel est très éloigné de son état théorique, celui du gaz... ». Si l'on veut bien y réfléchir, c'est toute la perspective où l'on a l'habitude de chercher le corps simple et pur qui se trouve retournée dans une telle conception. *Le corps simple serait toujours un corps simplifié* qu'il faudrait supposer non pas à l'origine d'un monde mais bien au terme d'une technique.

Quoi qu'il en soit de la vue théorique de Berthelot, le seul fait qu'à son occasion un bouleversement épistémologique soit possible suffit à expliquer le caractère confus du problème de la composition. Les philosophes n'ont pas étudié ce problème en se référant au programme expérimental de la chimie ; les chimistes,

de leur côté, ne se sont pas astreints à déterminer très exactement la place où ils utilisent la fonction philosophique du réalisme. Bien des questions restent donc en suspens. L'attribut tient-il à la substance élémentaire ? Tient-il à la substance composée ? Prend-il naissance à un stade intermédiaire ? Nul doute qu'en approfondissant ces questions, le réalisme ne se divise en plusieurs écoles. Le réalisme ne garde son unité qu'à la faveur d'une application imprécise.

Les problèmes de la composition ne se préciseront que lorsqu'on aura défini, à propos de chaque phénomène, un *principe d'additivité* susceptible de rendre compte de l'expérience. On s'apercevra alors que l'addition pure et simple correspondant à l'intuition arithmétique élémentaire n'est qu'une abstraction, tout au plus un cas particulier. Si l'on examine un objet réel dans tous ses aspects, on finit toujours par trouver des cas où ce qui s'ajoute se compose. Parfois la loi de combinaison touche un caractère très général. Ainsi, dans les théories relativistes, grâce à l'assimilation de la notion de masse et de la notion d'énergie, on a été amené à envisager, sous le nom de *packing effect*, une composition où la masse du composé est plus petite que la somme des masses des composants.

Même sur le plan de la chimie élémentaire, le principe d'additivité gagnerait à être toujours systématiquement défini. Dans son manuel original et clair, M. Boll ne manque pas de souligner l'importance du problème (1). Il distingue les « relations *additives*, où l'addition successive d'un même atome dans une molécule produit des variations constantes dans les propriétés du corps considéré... » puis des relations « *constitutives*, parce qu'elles dépendent de la structure des molécules... Inversement on a nommé relations *colligatives*, celles qui ne sont fonction que du nombre des molécules présentes, sans faire intervenir ni leur structure, ni même leur nature (pression des gaz, propriétés des solutions...) au moins en première approximation ». L'additivité pure et simple ne peut donc être considérée comme un *a priori* qui s'impose à l'expérience. Il faut toujours chercher expérimentalement si les choses s'associent dans une action comme des nombres abstraits qui s'additionnent. Sous ce rapport, il y a même intérêt à repousser l'évidence des intuitions immédiates. Tout fait problème et l'on ne doit pas s'étonner par exemple qu'un Réaumur demande prudemment à l'expérience

(1) Marcel Boll. *Cours de chimie*, 1920, p. 51.

« si la force des cordes surpasse la somme des forces qui composent ces mêmes cordes » (1). Il semble qu'en suivant trop docilement les intuitions de l'arithmétique élémentaire, on néglige l'exacte mathématique de la composition phénoménale. « Il peut paraître extraordinaire, dit M. Urbain (2), que nous ne connaissions pas de relation entre les propriétés physiques et la constitution des corps, en dehors de l'additivité (*pure et simple*)... Est-ce par insuffisance de connaissances mathématiques ? Il serait absurde, et même irrévérencieux, d'admettre que les physico-chimistes ne connaissent d'autres fonctions mathématiques que celles qui se présentent sous la forme de polynômes ». Puis, p. 321. : « Quand l'additivité (*pure et simple*) d'une propriété physique est discutable, on admet que les influences constitutives prédominent. C'est là une échappatoire, puisque ces influences sont considérées elles-mêmes comme additives. Ce qu'on peut dire de plus certain en pareil cas, c'est que la systématisation en forme de polynôme n'est pas applicable. » Autrement dit, on sent apparaître le besoin d'une mathématique de la composition des phénomènes chimiques (3).

On se rend donc bien compte que la science moderne tend à nous libérer des intuitions premières et simples. Nous ne devons être liés par aucune vue *a priori* si nous voulons faire face à toute l'expérience. Les problèmes de l'atomisme gagneront donc à quitter la séduction du réalisme immédiat. Ils devront d'abord être posés comme des résumés de l'expérience, puis repris dans une pensée constructive où la portée et le sens des suppositions initiales seront explicitement définis.

C'est à présenter ce nouvel aspect de la philosophie atomistique que nous occuperons les leçons suivantes.

(A suivre.)

(1) *Mémoires de l'Ac.*, Paris, 1711.

(2) Georges Urbain. *Les disciplines d'une science*, p. 316.

(3) Du point de vue expérimental on pourra consulter sur les propriétés additives les travaux de M. Paul Pascal.

# Les réactions de la vie contemporaine sur la littérature

par Fortunat STROWSKI,

Membre de l'Institut,  
Professeur à la Sorbonne.

---

## IV

### La vitesse.

Je vous ai entretenu dans les leçons précédentes de certaines influences générales, qui agissent sur l'imagination et sur la mentalité.

La notion d'interdépendance et la notion complémentaire d'indépendance sont certainement très importantes pour expliquer d'une façon générale les conditions spirituelles dans lesquelles se meut l'homme moderne.

Et maintenant, nous allons aborder des conditions moins abstraites et moins philosophiques. Nous allons arriver à des influences qui s'exercent sur le corps autant que sur l'âme, sur les yeux autant que sur l'esprit, c'est de la *vitesse* que je veux parler aujourd'hui.

Un phénomène tel que la vitesse moderne ne nous étonne plus. Nous ne songeons pas à nous dire : Existe-t-il quelque rapport entre cette chose merveilleuse qu'est la vitesse moderne et tout l'esprit moderne, toute la civilisation moderne, toute la littérature moderne ? Nous nous sommes en si peu de temps, en moins de vingt ans, tellement habitués à jouir de la vitesse que nous ne songeons pas à y réfléchir. Et cependant c'est un fait capital, sans lequel il est impossible d'expliquer le temps présent et de l'expliquer aussi bien dans les détails que dans la généralité.

Je ne dis pas que tout s'explique par là ; je vous le répète, nous aurons encore à noter quantité d'influences contradictoires et hétérogènes, mais du moins, c'est une des grandes influences.

Celle-là nous pouvons la saisir, nous pouvons l'éprouver sur nous.

La rapidité du mouvement et du déplacement n'a été étudiée autrefois que d'une façon très vague, même au point de vue de

la science abstraite. Les géomètres, les physiciens, les savants de l'antiquité n'avaient aucune idée de la vitesse moderne et de la façon dont on peut la mesurer lorsqu'elle dépassait un certain nombre, un certain chiffre. La vitesse des étoiles dans le ciel, la vitesse de la lumière, on ne songeait ni à les mesurer ni à les concevoir. Ce que l'on considérait de plus rapide, c'était la flèche partie de l'arc, l'oiseau qui vole ou le vent qui fuit. Et au delà, nul ne supposait qu'aucune force humaine pût réaliser une vitesse plus grande.

Quant à celle que l'on utilisait effectivement, elle ne dépassait pas la rapidité d'un cheval au galop. La vitesse moyenne était toujours la même ; à travers les siècles et les civilisations, elle restait toujours la même, c'était une constante. L'être humain à pied faisait 6 kilomètres à l'heure quand il se pressait ; en voiture, ou en carrosse, 12 ; un cavalier au galop atteignait 15, 20 kilomètres, et encore, en de rares circonstances, si un cavalier dépassait (et de peu) ces étroites limites, cela paraissait fabuleux et chimérique.

D'ailleurs, on s'imaginait que l'organisme humain n'y résisterait pas, que le sang jaillirait par les oreilles, le nez, les yeux, sans compter les hémorragies internes. Enfin quel carrosse, quelle voiture, pensait-on, résisterait aux cahots, à moins d'être très lourd, et alors comment mettre de tels poids en vitesse ? Il y avait donc autour de la vitesse à la fois l'ignorance et l'épouvante.

Dans ces conditions, il paraissait que la destinée de l'homme était de vivre immobile ou bougeant très peu. La dignité de l'homme consistait à ne pas trop se remuer. On raconte qu'un jour Bossuet fut surpris par la pluie ; il était avec une de ses pénitentes dans son jardin de Meaux, la pénitente un peu effrayée se hâta ; et lui, il continua à marcher posément. Quand il fut arrivé, il dit en souriant : « Un évêque ne court pas. »

Ce respect de l'immobilité, de la dignité immobile, était marqué dans tous les attributs de la grandeur et de la majesté. Un roi ne devait pas courir, un magistrat ne courait pas et un professeur encore moins. On ne voit pas un professeur en robe de la vieille Sorbonne, la Sorbonne du cardinal de Richelieu, s'en allant faire son cours en se pressant. Il allait avec la dignité d'un recteur suivi des quatre Facultés, comme dit Boileau.

Et ce respect de l'immobilité ou de la dignité lente se retrouve jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Baudelaire dira, et ce n'est pourtant pas un homme respectueux : « Je hais le mouvement qui déplace les lignes. » Et, en effet, il semble bien que l'image du vrai, du beau, du bien, fût une image de stabilité. Lorsqu'un jeune homme parlait

d'amour avec une jeune fille (comment parler d'amour en courant ?) il lui offrait de s'asseoir « auprès d'un flot qui passe », et de le voir passer, comme chantait Sully-Prudhomme.

Aussi la valeur de l'homme paraissait être dans l'immobile et dans tout ce qui se rattache à l'immobile, même au point de vue intellectuel. Celui-là était grand qui avait la patience de rester tranquille chez lui. Pascal dit que le malheur des hommes vient de ce qu'ils ne peuvent pas demeurer tranquilles dans une chambre. Le grand écrivain, le grand penseur, devait travailler à sa table, devant ses livres, sans bouger.

Récemment, je relisais la préface d'une chronologie ou Traité d'histoire, écrit au XVIII<sup>e</sup> siècle par Langlet-Dufresnois. Il y donne une bibliographie, et comme il est pratique, il essaie d'expliquer combien il faudra de temps pour l'épuiser, et il conclut qu'il faudra s'asseoir devant sa table 10 ans et 8 mois pour lire les éléments de l'histoire en travaillant 10 heures par jour tous les jours.

Du reste, il suffit de regarder comment et avec quels scrupules travaillaient les écrivains, les stylistes d'autrefois, pour se rendre compte que la loi de l'immobilité, la méthode de l'immobilité ou de la patiente lenteur, dominait alors toute esthétique, tout art d'écrire, tout art de penser.

Par exemple, un Montaigne, nous le savons parce que nous possédons le manuscrit ou plutôt l'imprimé sur lequel il a mis des corrections manuscrites, un Montaigne devenu vieux, chez lui à quoi passe-t-il son temps ? Il ne se promène pas dans son carrosse, ni à cheval, comme on pourrait le croire ; il reste à sa table, et là il revoit les épreuves de son livre, il corrige les majuscules et les minuscules, refait les phrases, refait jusqu'à la ponctuation indéfiniment, et cela représente des heures et des heures d'immobilité, chaque jour, et des jours et des jours de ce repos, chaque année.

Et le peintre de son côté qui peut représenter la nature, le peintre peint dans l'immobilité. Assis devant sa toile ou devant sa planche, il tâche de faire vivre le monde vu par l'immobilité, le monde immobile vu par l'homme immobile ; or le monde immobile vu par l'homme immobile, c'est l'analyse du détail, c'est la création par la minutie, c'est l'exactitude par la fidélité. Lorsqu'un artiste d'autrefois veut peindre une forêt ou un arbre, il regarde chaque feuille, chaque branche, de son mieux, et il cherche ensuite à mettre une certaine grandeur. Mais s'il enveloppe tout cela dans une atmosphère, ce qu'il a vu d'abord ce sont les détails. De même un portraitiste qui fait le portrait d'un personnage représentera tous les détails de la physionomie, tous également, seulement s'il a du génie, s'il est Raphaël, il saura ajouter ce je

ne sais quoi qui crée l'unité de la physionomie ; mais c'est toujours l'art de l'immobilité.

Aujourd'hui tout cela a changé, brusquement, et la mobilité s'est substituée ou tend à se substituer à l'immobilité.

D'abord la science a retrouvé, ou a découvert les nombres extraordinaires qui représentent la vitesse, les vitesses réalisées par la nature soit dans le cours des astres, soit dans les mouvements de la lumière, soit dans ceux de l'électricité ; et tout cela nous révèle que cet univers n'est pas seulement mobile, mais qu'il l'est avec des vitesses effroyables qui dépassent toute imagination. Pascal disait que ce que nous voyons du monde n'était qu'un atome auprès de l'immensité des choses. Ce que nous voyons de vitesse par nos yeux n'est qu'un atome à côté de la vitesse réalisée par les astres, les nébuleuses, la lumière et les forces mystérieuses de la nature.

Aussi a-t-on perdu la timidité devant les vitesses réalisables. On se dit : Puisque les astres dans le ciel vont avec une si effroyable rapidité, qu'est-ce qui nous empêche, nous, d'augmenter nos vitesses ? Pourquoi ne pas essayer, hommes, sur cette terre, avec nos moyens, d'aller plus vite ? Pourquoi laisser cette différence immense entre ce que nous faisons et ce que fait la nature ? Et aussitôt, en effet, on a essayé et on a réussi à réaliser des vitesses extraordinaires.

D'abord, on a réussi à utiliser les vitesses naturelles, de l'électricité par exemple, ou de la lumière ; on s'en sert pour communiquer d'un pays à l'autre. Et puis ensuite, grâce à l'électricité, grâce à l'automobile, grâce à la vapeur aussi, on a créé des engins qui permettent à l'homme lui-même de se déplacer et de triompher enfin de l'espace et de la distance. Pensez que sur la même route où Louis XIV faisait 3 ou 4 lieues à l'heure, aujourd'hui n'importe quel jeune homme ou jeune fille, sur une automobile de classe ordinaire, peut faire 80 kilomètres à l'heure, 90, 100, sans épouvante. Et la vitesse n'est pas devenue seulement la récompense d'un effort individuel, elle est à la disposition de tout le monde. Le ramasseur de pommes de terre peut mettressacs dans un camion-auto et les amener à Paris quinze fois plus vite que son père ne faisait avec une charrette et un bon cheval, et cela paraît tout à fait normal. Non seulement les trains de denrées ou les trains de marchandises qui roulent maintenant à des vitesses respectables, mais encore sur route ces énormes camions, effroi des touristes, nous apportent de très loin en quelques quarts d'heure tout ce dont nous avons besoin. Des fleurs cueillies hier matin à Cannes ou à Nice, on pouvait les avoir ce matin à Paris grâce à la vitesse.



Et chaque individu, chaque être humain, suivant évidemment ses désirs ou ses capacités sociales, peut profiter lui-même de la vitesse. Faire de l'automobile n'est pas un luxe si étrange, si extraordinaire, si coûteux, si difficile. En certains pays, comme en Amérique, une personne sur trois possède une automobile. Ainsi de la vitesse, encore de la vitesse, toujours plus de vitesse.

Avec ce besoin qu'ont les hommes de toujours augmenter ce qu'ils ont ou de profiter avec ivresse de ce qui est nouveau pour eux, ils se sont lancés dans la vitesse. On ne s'est pas contenté de rester dans la vitesse normale ; on a essayé de l'exagérer, et surtout on a conservé dans l'esprit les aspects que la vitesse donne aux choses, les traits que la vitesse donne à l'être qui va vite. Aller vite, ce n'est pas certainement fermer les yeux, ni s'endormir dans un wagon en lisant son journal. Dans l'état actuel des choses, pour la vitesse actuelle et pour la nouveauté de la vitesse, celui qui va en auto regarde le paysage, et il s'aperçoit tôt que désormais l'analyse, la représentation des choses par le détail est périmée, en tout cas elle n'est plus moderne. Elle est intéressante toujours, on peut toujours faire des photographies, de la photographie très détaillée avec anastigmat et retouches, cela est utile pour les cartes d'identité ; mais pour faire maintenant une œuvre d'art, une œuvre d'art qui soit moderne, qui porte la signature du moderne, on sent qu'il faut recourir à autre chose qui est la synthèse de la vitesse.

On passe, on voit à peine un visage ; il n'est pas sûr qu'on doive l'oublier mais il est sûr que l'on n'a pas pu l'analyser.

Si on veut conserver ses traits et en garder le souvenir, le peintre pourra très bien le représenter sur la toile, seulement il faudra qu'il lui donne l'aspect singulier et caractéristique qu'il a saisi dans la vitesse.

Je connais un jeune peintre qui a beaucoup de succès, surtout pour les portraits de femme. Il excellait, il excelle encore d'ailleurs, à leur donner les silhouettes que la mode impose. Il les fait minces quand elles sont un peu fortes, il les fait longues et allongées même quand elles sont petites et ramassées, et elles sont très contentes. Mais outre cette soumission à la mode, il a véritablement un don prodigieux, c'est de faire du ressemblant. Ses portraits sont étourdissants de ressemblance. Il n'a pas portraituré uniquement des femmes, de ces femmes qui se plaisent à elles-mêmes en se reconnaissant, il a fait aussi des portraits d'hommes extrêmement travaillés, de très beaux portraits de personnages historiques qui sont dans les grands musées de l'ancien et du nouveau monde. Je le connais assez bien pour causer avec lui familièrement et pour

solliciter des confidences sur son art à lui ; il connaît les idées que je vous exposais à propos de la vitesse. Il m'a répondu : « Quand le modèle arrive chez moi, une demi-heure après, son portrait est établi ; et si je le fais revenir, c'est pour le faire causer ; je vois le visage, je vois la caractéristique d'une personne, je la vois tout entière du premier coup d'œil ; si je ne l'ai pas saisi de ce premier coup d'œil, jamais je ne ferai le portrait. Des premiers coups de pinceau je reproduis sur ma toile le trait caractéristique révélé par le rapide coup d'œil comme si mon modèle était emporté et moi aussi par la vitesse de l'auto. »

Ainsi ce peintre moderne avait découvert la loi de la mobilité : saisir un trait caractéristique ou une synthèse caractéristique, la porter sur la toile comme s'il ne devait jamais revoir son modèle, et pour le reste, suivre sa fantaisie.

Et ce n'est pas seulement pour le peintre que cet art de la synthèse rapide s'est imposé au monde moderne ; c'est aussi pour le livre, c'est aussi pour la pensée.

On n'aime plus lire les livres très longs, ou si on les lit, c'est par la volonté de quelques personnes qui aiment réagir contre la vie moderne, et qui s'imposent des méditations ou des lectures immobiles.

Les livres qu'on préfère sont les courts, les décisifs, où les phrases s'accrochent dans le cerveau.

Le journal que vous parcourez dans le métro, le journal moderne, je ne parle pas des vieux journaux respectables qu'on lit toujours et qu'on lira toujours, chez soi, comment est-il fait ? Contient-il de grands articles, de longs feuilletons ? Pas du tout. Il y a des notes courtes, et pour les rendre encore plus courtes, pour les rendre plus décisives, il y a des titres en grosses lettres, en énormes lettres, qui disent tout ; de telle sorte que le lecteur peut lire son journal en trois secondes. Il l'ouvre, jette les yeux ; aperçoit 5 ou 6 titres ; il tourne la page, encore 5 ou 6 titres, et c'est fini ; il sait tout ce qu'il a à savoir. Cela c'est le journalisme de la vitesse.

De même, il y a le vocabulaire de la vitesse, et de même il y a le roman de la vitesse, il y a la pensée, le théâtre de la vitesse. Pourquoi est-ce que nos contemporains aiment au théâtre ces pièces si coupées, où chaque acte, chaque tableau dure à peine quelques minutes ? Parce qu'on a besoin de ces formes synthétiques et rapides, de ces formes concises et pressées, dans lesquelles tout apparaît au premier coup d'œil, et on n'a plus ensuite à y songer : cela reste gravé dans l'esprit.

Le mouvement, l'agitation moderne, la vitesse moderne obli-

gent donc l'artiste, celui qui aime les arts, à aimer maintenant quelque chose de très particulier qui est l'œuvre synthétique, rapide caractéristique, pénétrante ; l'œuvre « stylet ».

Et, au reste, quels sont les écrivains d'autrefois qu'on admire le plus, qu'on lit le plus ?

Pascal, on le lit infiniment plus que Bossuet, parce que Bossuet, c'est le style ample, magnifique, l'éloquence qui se développe à l'aise, tandis que Pascal dit trois mots. C'est le style de la vitesse,

La Rochefoucauld est lu et on l'admire pour lui-même maintenant bien plus qu'il y a trente ans, que dans ma jeunesse. Pourquoi ? Parce que les *Maximes* de La Rochefoucauld, c'est dix mots, et avec ces mots on a sur l'homme une pensée décisive qu'on emporte avec soi ; cette synthèse n'a pas besoin d'être ressassée indéfiniment. On n'a pas le temps, on appuie sur l'accélérateur, la voiture part ; on a gardé une formule vive dans l'esprit.

Montesquieu redevient à la mode, parce qu'il a également ce style synthétique de la vitesse. En quelques mots qui sont quelquefois de mauvais goût mais toujours très frappants, très caractéristiques, il « frappe » une idée dans l'esprit.

Et enfin, pour terminer cette première partie et pour vous montrer l'influence de la vitesse, je vous dirai encore deux mots d'un goût moderne, ultra-moderne, c'est le goût de l'art nègre.

Le goût de l'art nègre paraît absurde ; il ne l'est pas. Rien de ce qui est sincère actuellement ne saurait être absurde ; un goût universel, comme le goût de l'art nègre qui s'est répandu dans tous les pays du monde, qui est vraiment quelque chose de sincère, ne saurait être absurde.

Pourquoi étudie-t-on l'art nègre ? Pourquoi les artistes regardent-ils avec plaisir ces productions qui semblent informes et tout à fait stupides ? C'est parce que l'être primitif est enfant, et pareil à l'être emporté par la vitesse, l'enfant ne voit que le détail caractéristique. Lorsqu'il veut reproduire sur une toile ou avec du bois ce qu'il a vu, il exagère ce détail caractéristique. C'est exactement l'art de la vitesse : dégager ce qui est frappant, le mettre en valeur et ne faire voir que lui. Evidemment l'art nègre n'y ajoute pas les raffinements de l'art moderne, de la civilisation actuelle, mais il est une école, une leçon pour voir ce qui est essentiel, ce qui s'impose à l'être ingénu, primitif, ce qui doit rester malgré lui dans ses yeux.

Voilà donc une influence très grande de la vitesse sur nous. Je ne parle pas de l'influence ethnique, de l'influence sociale, de la communication que nous avons par là avec tous les autres êtres et tous les pays du monde.

Ce n'est pas là qu'est mon sujet, je reste dans la littérature et dans l'art, et je vais vous montrer maintenant un nouvel aspect de cette influence.

Les écrivains et ceux qui ne sont pas écrivains parlent non seulement avec des mots, mais avec des locutions toutes faites. En réalité, il y a très peu de personnes qui parlent avec des mots simplement. La plupart empruntent des images, des métaphores, des locutions qui viennent de l'usage millénaire. Or, parmi les sensations, les impressions qui ont fourni aux hommes leurs métaphores et leurs alliances de mots, les impressions de vitesse ou de lenteur sont parmi les plus nombreuses, les comparaisons de vitesse sont innombrables aussi bien chez les Grecs, chez les Latins que chez les Français, les Allemands ou les Anglais. Mais ces vieilles comparaisons, elles vont disparaître maintenant puisque la nature, les valeurs de vitesse ont tout à fait changé.

Par exemple, autrefois, l'impression de vitesse s'associait avec l'impression de mouvement, de soubresaut, de cahotage. Celui qui allait vite, qui croyait aller vite, se faisait l'effet, suivant l'expression courante, de dévorer l'espace. On disait autrefois : ce cheval dévore l'espace, ce bateau dévore l'espace, ce cheval va ventre à terre, et ainsi toutes sortes d'images, toutes sortes de perspectives qui étaient empruntées justement à la faible vitesse d'alors. Aujourd'hui, tout cela est faux. Il est tout à fait faux que celui qui va vite soit cahoté. Au contraire, plus une voiture est rapide, et moins on sent les cahots. Si une voiture avait des cahots, elle ne serait plus rapide ; il faudrait qu'elle s'arrête, ou elle se disloquerait. Les sensations les plus grandes qu'on ait de la vitesse sont celles de l'immobilité. Celui qui est dans une auto très rapide a la sensation qu'il n'avance pas ; mieux l'auto marche et plus il croit qu'il est immobile s'il n'est pas habitué. Lorsque la voiture roule, menée par un bon chauffeur, sur une route véritablement bien faite comme il y en a actuellement en France, l'accroissement de la vitesse donne la sensation que la voiture s'arrête et s'immobilise ; la voiture semble ne pas bouger, mais en revanche ce qui semble courir et vivre, c'est la nature. Il semble que tout d'un coup la route, par exemple, vienne au devant de vous, qu'elle se précipite sur vous, qu'elle vous enserre, vous enveloppe, et puis qu'elle s'en va. C'est une impression tout à fait curieuse que j'ai vérifiée non seulement sur de simples touristes, mais encore sur des coureurs.

Il m'est arrivé d'exposer ces impressions en Amérique, à Pittsburg, je crois, ou à Détroit. Je racontais mes idées sur la vitesse,

et, au premier rang, un auditeur pourtant très attentif et très poli semblait prêt à me jeter à la face des objections, il y avait des moments où il haussait les épaules, et d'autres où il faisait non avec la tête, ce qui intimide toujours le conférencier.

Je continuais un peu gêné. A la fin, il est venu me parler et il m'a dit : « Ne vous étonnez pas que j'aie écouté votre conférence avec passion. » Il me dit son nom, il m'expliqua qui il était ; c'était l'ancien champion imbattable de vitesse en automobile M. Chevrolet, celui qui a fait ensuite les fameuses Chevrolettes. Comme il gagnait toutes les courses, il a eu l'idée de construire des voitures lui-même. Maintenant il fabrique des avions. Et il m'a confirmé cette impression extraordinaire que c'est la route qui s'en va vers vous et que vous êtes happé par elle. Vous ne dévorez pas l'espace, mais c'est l'espace qui vous dévore. Et dans cet espace qui vous dévore, à chaque instant apparaissent des choses monstrueuses et éphémères. Tout d'un coup, on voit au loin un point qui semble être une taupinière, et puis ce point grossit, se rapproche de vous ; on se demande si ce n'est pas un monstre qui va se jeter sur l'auto. C'est une maison, un château, un char de foin, et toujours l'objet qui est sur la route semble se jeter au-devant de l'homme rapide. L'homme rapide a la sensation que le monde entier est animé de vitesse pour s'élaner contre lui et que lui est paisiblement arrêté.

Si l'homme rapide regarde à droite ou à gauche, il a également la sensation très curieuse que le mouvement se transmet aux chemins, aux champs, aux arbres, aux maisons qui sont des deux côtés de la route. Tout cela fuit derrière lui, tout cela s'en va, après l'avoir un instant absorbé et enveloppé ; tout cela tourne comme une sorte d'immense jeu de cirque, comme des chevaux de bois, et lui seul dans cet effarant tourbillonnement du monde regarde et se rend compte de l'ordre qui règne dans ce mouvement.

Certains écrivains modernes ont très bien exprimé cela. Paul Morand, qui est ami particulièrement de la vitesse, qui écrit comme emporté par la vitesse, a des notations extrêmement curieuses. J'en ai retenu une pour vous :

L'allée se tordit et s'arrêta devant un rideau de bambous qui froissaient leurs feuilles.

C'est une impression d'automobiliste. L'automobile n'a pas bougé, c'est l'allée, ce sont les maisons, les bambous qui sont venus au-devant de la voiture.

De là les métaphores nouvelles, de là des styles nouveaux tels

qu'en emploient, non seulement en France, mais à l'étranger, les écrivains tout à fait modernes, les poètes tout à fait modernes. Ceux qui savent l'anglais et qui aiment à lire les poètes américains par exemple, y retrouveront ces impressions. Partout la métaphore de l'ancienne vitesse, la métaphore de l'oiseau, de la flèche ou du vent, ou de l'homme qui dévore l'espace, est remplacée par la série de métaphores de l'espace qui dévore l'homme et de la nature entière qui est animée de mouvements géométriques autour de lui. La perspective du monde a été changée par la vitesse.

Et ce sera peut-être le travail des grammairiens futurs que d'étudier ces changements ; déjà on pourrait commencer à faire le catalogue de ces métaphores nouvelles et on ne perdrait pas son temps.

Mais ce n'est pas seulement le style qui se trouve ainsi renouvelé par la vitesse ; c'est aussi toute l'esthétique (1).

Il s'est produit un grand mouvement de rénovation dans l'art depuis 15 ou 20 ans. En 1910, je crois, on vit les premiers tableaux dits cubistes, qui ont paru une monstrueuse folie, puis on a assisté aux progrès de cette école. Puis on a eu dans la littérature un mouvement analogue, les dadaïstes, les surréalistes, etc. Cela encore a déconcerté tout le monde. Naturellement, on s'en est moqué. On ne comprenait pas ce que ces gens voulaient faire. C'est qu'en effet, ce qu'ils voulaient faire était très compliqué et eux-mêmes n'étaient pas toujours très clairs dans leurs explications.

L'image ou l'idée que nous avons du monde extérieur n'est jamais l'exakte ressemblance de ce monde extérieur. Même les réalistes qui prétendent représenter la réalité telle quelle, savent qu'avant de la transporter sur une toile ou dans leurs phrases, il faut la faire passer par une sorte de transformation. Ils savent bien que nos sens ne sont pas fidèles et qu'ils ne nous disent pas comment est exactement, *réellement*, la *réalité*.

Mais il n'y a pas seulement les réalistes, il y a les esthéticiens d'un ordre plus élevé, plus compliqué, les idéalistes de toutes sortes, depuis Pythagore jusqu'à M. Bergson. Pour ceux-là le monde extérieur n'est que l'enveloppe ou l'expression incom-

1 Voir pour cette leçon et aussi pour l'ensemble de ce cours, le livre que j'ai publié à Paris chez Grass t : *l'Homme moderne*.

plète et grossière d'un monde parfait qui se cache sous les apparences qu'il nous montre. Et de même que l'on représente par des courbes parfaites, et par des formules mathématiques exactes, le mouvement des astres, de même, selon eux, on devrait représenter par des formes parfaites ce que nous voyons d'imparfait dans le monde. Le monde n'est que l'image, ou disons mieux, que le symbole d'une réalité sous-jacente qui seule mérite notre respect et notre recherche. « C'est la grande école de tous les artistes qui ont voulu trouver dans la réalité plus que la réalité elle-même ; c'est, pardonnez-moi le terme que je vais prendre, c'est le « sur-réalisme », c'est trouver une réalité qui est plus réelle que la réalité même. Mais que sera cette réalité ? Platon l'a représentée par les Idées et par la dialectique, Pythagore par des nombres. Nos cubistes ont voulu la représenter par des figures géométriques parfaites : ils ont cru, ils ont affirmé qu'en substituant à des lignes incomplètes et à des images trop individuelles quelque chose d'universel comme la géométrie, on arriverait à atteindre ce monde sous-jacent de la réalité supérieure. Et les surréalistes aussi, ces jeunes gens qui ont essayé de bouleverser révolutionnairement la littérature, ont dit la même chose.

Voici un texte de l'un d'entre eux :

Le poète se doit de faire abstraction de lui-même et de montrer ses sujets avec la plus grande intensité, dépouillés notamment de toutes les apparences qu'ils se donnent dans la vie quotidienne .

Ce texte est parfaitement clair et pourrait aussi bien interpréter, résumer, une thèse de Platon, de Pythagore, de Mallarmé. La vie quotidienne nous montrant certaine réalité qui change, qui n'est pas solide, qui n'est pas toujours bien saisie par nos yeux, l'artiste, le peintre, le poète, le musicien, le philosophe, doit chercher sous cette apparence éphémère, horaire si je puis dire, qui disparaîtra la seconde d'après, la réalité vraie, celle qui demeure.

Or il ne doit pas faire intervenir ses impressions à lui dans l'image de cette grande réalité supérieure, de cette surréalité.

Voilà ce qu'enseignent ces jeunes écoles, mais où trouver la règle et la loi qui permette de discerner sous les indices éphémères et sous les particularités individuelles la réalité supérieure ? Au théâtre un jeune auteur, qui a du reste une forte éducation universitaire, représenta des horloges obliquement posées, des lits qui sont debout sur leurs pieds, des tables qui ne sont pas droites. Pourquoi veut-il que la réalité soit comme cela ; il prétend pourtant nous montrer ainsi la réalité telle qu'elle est sous ces appa-

rences. Qui m'empêchera de lui objecter : « La représentation que vous nous proposez du réel est simplement votre caprice ? »

Quand dans un tableau cubiste je vois des triangles, des sphères, toutes sortes de figures géométriques, et qu'on me dit : « Ceci est une femme, un visage de femme, un corps de femme », je réponds : « Pourquoi voulez-vous que ce soit un corps de femme, et comment saurai-je que vous n'avez pas substitué une représentation arbitraire à une représentation académique ? »

Voilà le grand problème auquel se heurtent tous les philosophes, tous les esthéticiens. Pythagore nous dira que c'est la mathématique qui nous permet de trouver la réalité sous-jacente. Platon dira : C'est la dialectique, et les surréalistes diront : C'est ma fantaisie. Mais ce n'est vraiment pas là la solidité que j'attends d'une esthétique nouvelle.

La vitesse va me la donner. Elle m'enseignera par sa synthèse ce qu'il y a de fort et de permanent, ce qu'il y a de surréel dans la réalité.

Une route. Vous êtes immobile au bord de cette route. Vous regardez passer des gens. Vous distinguez des arbres, une femme, une maison, la haie. Cela c'est la réalité apparente, la réalité quotidienne éphémère. Mais si vous montez dans l'auto, si l'auto se lance sur cette route, vous la verrez sans tous les détails. L'éphémère, tout ce qui est purement individuel, va disparaître, et à la place vous apercevrez des lignes géométriques magnifiques. La route sera un ruban, la haie sera un ruban vert qui brille au soleil ; de chaque côté les champs deviendront des aires régulières. Tous les objets que vous apercevrez s'allongent, forment des figures symétriques, des figures magnifiques. Tout ce qui était difforme, capricieux, irrégulier, tout cela change, tout cela prend une forme véritablement durable, une forme véritablement rationnelle qui satisfait les yeux, et cela ce n'est pas vous qui l'aurez imposé aux choses, ce n'est pas votre caprice, c'est la vitesse, et quelle que soit la personne qui monterait dans l'auto avec vous, elle verrait les mêmes choses que vous.

La vitesse nous aura révélé ainsi la structure géométrique du monde, telle qu'elle doit être représentée par les artistes modernes. Elle vous aura donné l'image vraie, l'image que le surréaliste cherche un peu au hasard.

Ainsi ce monde discontinu, ce monde où le caprice de l'homme sur la nature a introduit tant de verrues et tant de laideurs, ce monde prend de la régularité, de l'ordre, de l'harmonie et de la vie. Le mouvement de ce monde n'est plus un effort capricieux, un effort désordonné ; c'est un développement harmonieux, un



déroulement musical ; on peut dire que la vitesse moderne a révélé en même temps que l'ordre du monde la musicalité du monde. Du reste, cette musicalité n'est pas absolue. Suivant la vitesse de l'auto, elle apparaît plus ou moins parfaitement, elle se dessine plus ou moins fortement. En somme, celui qui conduit l'auto reste maître des aspects qu'il donne à la nature ; il peut la forcer à devenir absolument régulière ou bien la laisser encore incomplète et fragmentaire. Il en demeure le maître, le souverain.

Il y a un art moitié populaire, moitié raffiné, celui de l'affiche ; Il y a un autre art, celui du décor de théâtre, qui nous montre la vitesse, les perspectives de la vitesse. Lorsque vous regardez une affiche moderne, vous voyez tout de suite des lignes et des formes qui ne répondent pas aux habitudes anciennes de la perspective. Le premier plan, le deuxième, le troisième plan semblent se déplacer, les édifices s'allongent, tombent. Cela est dû à ce que le faiseur d'affiches est un homme qui est allé en automobile, qui sait ce que c'est que la vitesse, et qui compose pour ceux qui font de la vitesse.

Du reste, cette esthétique nouvelle, inconsciente encore car elle n'a pas trouvé encore son Vinci, cette esthétique de la vitesse a tout de suite amené des transformations extraordinaires.

Dans la création artistique même, dans l'architecture, c'est un préjugé qui a presque force de loi que la ligne droite est laide et qu'il faut toujours dans un édifice la contrebalancer par des ornements ou par des arabesques. La haine de la ligne droite était un dogme il y a peu d'années.

Or, la vitesse nous compose la ligne droite et nous fait voir dans le monde le triomphe de la ligne droite. Une route vue d'une auto rapide nous montre toujours de deux côtés deux lignes qui sont bien parallèles, qui sont parfaitement droites. L'œil s'est très bien habitué à cette perspective de la ligne droite, et désormais l'architecte sait qu'il peut se servir de la ligne droite ; il s'en sert et il fait des chefs-d'œuvre.

Les gratte-ciel américains étaient très laids autrefois. J'ai connu les gratte-ciel il y a 7 ou 8 ans, je peux bien dire combien ils étaient difformes. Les uns ressemblaient à des clochers de cathédrale, des clochers très artificiels ; d'autres, au contraire, étaient des boîtes à jouets avec des ornements immenses pour enfants géants, pour colosses sans goût. Et quand on voulait les regarder jusqu'en haut pour suivre l'ornement qui coupe la ligne droite, on avait un torticolis ; c'était exactement l'impression qu'on se tordait le cou et que la maison allait vous tomber sur la tête.

Cette haine de la ligne droite, ou du moins ce mépris ou cette

défiance de la ligne droite qui forçait les architectes à bâtir ainsi des édifices où elle était coupée par des ornements inutiles, elle fuit d'année en année. La beauté de la ligne droite s'est imposée, s'est affirmée ; on n'a plus craint la ligne droite. On s'est mis à bâtir des édifices où elle était l'ornement principal. Certes, on ne la prolonge pas, d'un seul jet, du sol jusqu'au sommet pendant 300 mètres ; ce serait excessif pour l'œil le plus fin, le plus aigu ; on établit des terrasses les unes sur les autres, mais dans ces terrasses on ménage la ligne droite, on la fait valoir. Le dernier building, un gratte-ciel qu'on a élevé sur les bords de l'Hudson, plus haut que la tour Eiffel, est une tour bâtie sur des tours, une tour polygonale ; et à chaque angle du polygone une bande métallique, comme une lame d'épée colossale, d'une longueur extraordinaire, va du sommet au pied. Toutes les lignes droites sont soulignées par ces larges bandes blanches qui brillent au soleil ou à la lune exactement comme des épées d'argent. Et cela donne à ce bâtiment qui sans cela serait démesuré et difforme, cela lui donne une grandeur et une beauté que rien n'égale.

Je ne fais que vous indiquer aujourd'hui quelques-unes des influences de la vitesse, et pour terminer, je vous conseille de ne pas en abuser personnellement ; je ne parle pas au point de vue pratique, car tout le monde est du même avis, mais je crains qu'après avoir été une utile novatrice, elle finisse par engendrer une sorte de vertige qui se retrouverait dans la littérature et la pensée. Restez, comme je l'ai toujours conseillé pour tous les domaines de la vie, à mi-chemin entre le passé lentement et posément raisonnable, et l'avenir mobile et fougueusement actif. La vie doit garder un peu de raison et un peu de stabilité, même dans l'âge actuel.

(A suivre.)

---

# Les chants épiques des Slaves du Sud

par André VAILLANT,

Professeur à l'École Nationale des Langues orientales vivantes.

---

## III

Le cycle de Marko Kraljević, sous son aspect moderne, comprend des chants de toutes provenances, et dont un bon nombre n'ont rien d'épique. Dans les poèmes où Marko malade ou blessé est soigné par un faucon qu'il a autrefois sauvé (Vuk, II, nos 54 et 55), nous reconnaissons le thème de l'animal reconnaissant, courant dans les contes populaires. Le « Labourage de Marko » (Vuk, II, n° 73) peint spirituellement un haïdouque décidément rebelle à toute vie régulière (voir la *Peue des Etudes slaves*, X, pp. 306-307). Le chant où Marko donne des leçons de savoir-vivre à son compagnon d'armes Kostadin (Vuk, II, n° 60) sent la littérature moralisatrice de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et rappelle l'humour un peu lourd de Reljković ; et l'épisode des pauvres que Marko habille de vêtements somptueux n'est qu'une amplification de deux versets de l'Épître de Jacques, II, 2-3. Comme Marko est le héros le plus populaire de l'épopée des Slaves du Sud, sa légende s'est enrichie d'éléments pris aux sources les plus diverses, au folklore, à l'hagiographie (Vuk, II, n° 64, où Marko, comme saint Georges, délivre une princesse), à Kačić (Musa l'Albanais). Le plus difficile est de retrouver les éléments constitutifs anciens de cette légende.

Sur le Marko historique, roi de Macédoine depuis 1371, tué en 1394 dans un combat contre le voïvode de Valachie Mircea, l'épopée yougoslave ne conserve que des données banales, mêlées à des inexactitudes et à des anachronismes. Elle sait qu'il était fils de Vukašin et vassal du sultan, et qu'il résidait à Prilep. Mais elle donne à sa mère Hélène le nom d'Euphrosyne (*Jevrosima*) ; et si elle

garde le souvenir de son frère André (*Andrijaš*), ce qu'elle en raconte est imaginaire. Nous avons plusieurs chants sur la mort de Marko, mais tous sont en dehors de la vérité historique, comme l'est déjà en partie la tradition que rapporte Orbini ; et si deux d'entre eux (Vuk, II, n° 74, Milutinović, n° 121) mentionnent le lieu où il a été tué, Rovine, sous une forme d'ailleurs altérée (« la montagne Urvina »), c'est parce que les chanteurs ont puisé ce détail dans les Annales.

Pourtant, il a dû exister sur Marko Kraljević des chants épiques de contenu ou au moins d'allure historique. Mais les versions anciennes nous manquent : nous ne possédons que cinq *bugaršlice* sur Marko, et la première, du xvi<sup>e</sup> siècle, celle de Hektorović, est déjà entièrement légendaire. En dehors du souvenir vague des démêlés de Marko avec une femme qui doit avoir été sa femme Hélène, nous n'avons qu'un chant dont le sujet se laisse rattacher à l'histoire : le poème sur Marko et Mina de Castoria. Il nous est conservé dans une série de variantes, dont une *bugaršlica* (Bogišić, n° 7), et d'autre part les événements qui en ont fourni la donnée nous sont relatés par Orbini au début du xvii<sup>e</sup> siècle. D'après Orbini, la femme de Marko livre Castoria à Balš Balšić, seigneur de la Zeta (Monténégro) ; Marko essaie de reprendre Castoria avec l'aide des Turcs, mais il est repoussé par Balša. Dans le poème populaire, les faits sont assez modifiés : Marko a le beau rôle, il s'empare de Castoria et tue son ennemi. Les versions yougoslaves substituent au nom de Balša celui de Mina, Mhna, de provenance inconnue, et qu'on interprète soit comme grec (Ménas), soit comme roumain (Michel). Les versions bulgares et macédoniennes (voir Mazon, *Contes slaves de la Macédoine sud-occidentale*, pp. 195-198), plus altérées par ailleurs, maintiennent le nom original sous la forme *Bele*. Peu importe le degré de confiance que les historiens peuvent avoir dans le récit d'Orbini, relativement tardif : il suffit qu'il nous donne une idée de la source historique à laquelle a puisé le premier auteur du poème populaire sur Marko et Mina ou Bele. Et nous voyons comment le chanteur a dû procéder : il a librement arrangé les faits autour du personnage central de Marko, et il a imaginé la ruse de guerre qui permet à Marko de pénétrer dans Castoria et d'amener ses troupes turques sous les murs de la ville. Plus exactement, il l'a prise aux romans de chevalerie, ainsi qu'il a reconnu N. Banšević : dans l'épopée allemande, Woldietrich se déguise en pèlerin, comme Marko en moine, pour reprendre sa femme enlevée et tuer son ravisseur ; dans le poème français du *Charroi de Nîmes*, Guillaume d'Orange se déguise en marchand et ses

neveux en charretiers, comme les janissaires de Marko en rouliers (versions bulgares), en ouvriers agricoles ou en moines (versions yougoslaves), pour s'emparer de Nîmes. Le chant sur Marko et Mina de Castoria nous fournit donc deux indications précieuses sur l'origine des parties anciennes du cycle de Marko Kraljević, si remanié : il repose sur une donnée historique ou pseudo-historique, et cette donnée a été traitée dans le ton de la littérature chevaleresque.

Mais un problème plus général se pose : comment et pourquoi ce cycle même s'est-il constitué ? Le rôle historique de Marko n'est pas spécialement brillant, surtout du point de vue serbe : il est fils de Vukašin, qui s'est révolté contre le tsar Uroš et a provoqué le démembrement de l'Empire de Dušan ; il a été vassal du sultan et est mort à son service, en combattant contre un prince chrétien ; son attitude dans la lutte des Turcs contre Lazare fut, au mieux, de neutralité, et les chanteurs évitent à bon droit de le mêler à la bataille de Kosovo. A première vue, il semble paradoxal que l'épopée populaire ait été prendre comme héros national un serviteur du sultan et un adversaire des chrétiens.

Pour le faire, il faut qu'elle ait eu des raisons puissantes et précises. Nous écarterons donc les explications vagues, dont la plus naïve est celle à laquelle T. Maretić tend à donner la préférence (*Naša narodna epika*, p. 144) : Marko aurait été doué d'une force physique exceptionnelle, qui en aurait imposé au vulgaire. Non, l'Héraclès grec n'était pas un hercule de foire. Il est plus sérieux, mais également insuffisant, d'observer que Marko est le dernier prince indépendant de la Macédoine, comme Šišman de la Bulgarie ou Georges Branković de la Serbie : la chanson populaire n'est pas tendre pour Georges Branković, et le héros du xv<sup>e</sup> siècle qu'elle célèbre est le Hongrois Jean Hunyade, chef des armées chrétiennes.

Il n'y a qu'un moyen d'expliquer le paradoxe d'un vassal du sultan promu à la dignité de héros populaire slave, c'est d'en prendre la donnée même comme base de l'explication : c'est en tant que vassal du sultan que Marko Kraljević est devenu un héros populaire. A l'époque moderne, en Bosnie, chrétiens et musulmans pratiquent la même poésie épique, si ce n'est que les héros favoris des musulmans sont les adversaires de ceux des chrétiens. Il s'est produit chez les Serbes, dès le xv<sup>e</sup> siècle, une division moins tranchée que celle qui résulte de la différence des religions, mais qui lui est analogue : une partie des Serbes luttaient dans les armées chrétiennes, une autre partie, le plus grand

nombre, s'organisaient pour vivre sous la domination turque et même fournissaient des contingents à l'armée du sultan. Une longue et étroite collaboration s'est établie dans les Balkans, jusqu'au xvii<sup>e</sup> siècle, entre les Turcs et les Slaves, parmi lesquels l'élément serbe était dominant. Les Turcs rétablissent en 1557 le patriarcat de Peć, et le premier patriarche, Makarije Sokolović, est le propre frère du grand vizir de Soliman le Grand, Mohamed Sokoli, d'origine herzégovinienne. Quelques révoltes de haïdouques ne prouvent rien contre ce grand fait : la Turquie d'Europe a été à un moment à demi serbe, le clergé serbe était tout-puissant, et les Slaves envahissaient l'administration ottomane (1). Letémoignage de la poésie populaire et savante (Zlatarić, *Poésies diverses*, n° 63, v. 33, Gundulić, etc.) est formel : le sultan est le Tsar, l'héritier légitime des empereurs byzantins, bulgares et serbes ; on ne pensait pas avant le xvii<sup>e</sup> siècle au tsar de Russie.

Les Serbes des camps chrétiens célébraient le souvenir de Kosovo et l'exploit de Miloš Obilić, meurtrier du sultan Mourad, donc la lutte contre les Turcs. Les Serbes et les Slaves de l'intérieur avaient besoin d'un héros représentatif d'une politique de collaboration avec les Turcs : ils ont chanté Marko, prince chrétien vassal du sultan. Mais pourquoi Marko plutôt que quelque autre des princes slaves qui se sont trouvés au xiv<sup>e</sup> siècle dans la même situation que lui ? Le chroniqueur bulgaro-serbe Constantin le Philosophe, de la première moitié du xv<sup>e</sup> siècle, nous l'indique : Marko est mort comme Miloš, martyr de sa foi chrétienne et de sa fidélité à son seigneur. Appelé par son devoir de vassal à lutter contre un prince chrétien, il a combattu avec les Turcs, mais en souhaitant la victoire des chrétiens et en priant Dieu de la leur accorder, même au prix de sa mort..

Ce n'est pas au hasard, ou pour des motifs vulgaires, que l'épopée populaire a fait de Marko un héros national, rival de gloire de Miloš : Marko est comme Miloš le type du parfait chevalier, qui sert Dieu et son seigneur. Il a même cette supériorité sur Miloš qu'il ne meurt pas dans un exploit héroïque, mais fou, plein de « démesure », mais en vassal résigné, et en quelque sorte de la main de Dieu à qui il a offert sa mort. Si altérés que soient les chants épiques modernes du cycle de Marko Kraljević, ils nous conservent assez bien ce type chevaleresque ancien : Marko est le serviteur du sultan, son « fils d'adoption » (c'est-à-dire son vassal),

(1) Voir E. Haumant, *La formation de la Yougoslavie* (Paris, 1930), pp. 85 et suiv.

le plus brave, celui à qui on a recours dans les circonstances désespérées ; mais il est en même temps le protecteur des chrétiens, et à ce titre il a de nombreux conflits avec les Turcs, même avec le sultan son seigneur. C'est un vassal loyal, mais souvent impertinent, à l'occasion menaçant ; au contraire, à l'égard des autres héros ses adversaires, il n'est pas insolent, il a le triomphe modeste, il sait même avoir peur. Les chanteurs lui ont constitué une personnalité complexe, et ont largement développé tout le côté humoristique des brimades qu'il inflige à ses alliés les Turcs.

Du fonds ancien du cycle de Marko, c'est ce qui reste de plus stable : un type de héros, et encore s'est-il quelque peu modifié et gâté, et le preux tend vers le haïdouque, même vers le héros paysan. Pour les thèmes des chants, ils se sont banalisés, et d'historiques sont devenus légendaires et folkloristiques. Mais le type originel est chevaleresque, et divers vestiges subsistent d'une influence des romans de chevalerie sur la rédaction primitive de l'épopée de Marko. Ce vassal insolent, mais d'un secours si précieux, ressemble fort à Aymeri de Narbonne ou à Renaud de Montauban, et ses luttes contre les Arabes à celles des barons de Charlemagne contre les Sarrasins. Comme Guillaume d'Orange (*Moniage Guillaume*), il est jeté dans un de ces culs de basse-fosse où foisonnent les guivres, les couleuvres, les crapauds, et il en sort velu et décharné ; comme Ogier, autre grand mangeur et grand buveur, on le croit mort dans sa prison, et on est trop heureux d'apprendre qu'il vit encore pour accomplir l'exploit qu'il est seul capable de réussir ; son épée fend une enclume, comme la Joyeuse de Charlemagne. Ces rapprochements, qu'on pourrait multiplier, sont vagues : c'est qu'il s'agit, non d'emprunts directs à telle ou telle chanson de geste, mais d'une atmosphère de littérature chevaleresque et d'une exploitation libre de thèmes internationaux fournis par des compilations tardives, comme le *Bovo d'Antona* italien et le *Heldenbuch* allemand.

Nous ne pouvons décidément pas croire que nos chants sur Marko remontent au xiv<sup>e</sup> siècle et sont contemporains de ses exploits. Le Marko qu'ils nous présentent n'est pas le roi Marko de l'histoire, mais un héros personnifiant un idéal chevaleresque du xv<sup>e</sup> siècle au plus tôt. Cette idéalisation du personnage de Marko n'a pu avoir lieu qu'après sa mort, sur la base de relations historiques comme celle de Constantin le Philosophe ; et non pas sous la forme de chants isolés, mais plutôt sous celle d'un récit continu, légende ou poème, composé dans le ton des romans de chevalerie qu'on traduisait alors en slave (*Bovo d'Antona*, *Tristan*). Nous pourrions admettre hypothétiquement qu'une Légende de

Marko a été écrite vers le xv<sup>e</sup> siècle, et que c'est la source première à laquelle ont puisé les chanteurs.

Où cette légende a-t-elle pu être imaginée ? En Serbie ou en Macédoine, et on pense à quelqu'un de ces centres religieux où se continuait la vie intellectuelle des Slaves sous la domination turque. Marko a des attaches toutes spéciales avec le monastère de Sušica près de Skoplje, qui porte son nom (*Markov manastir*), et qui est une fondation de son père Vukašin (voir G. Millet, *L'ancien art serbe*, p. 122) : c'est là qu'on montrait sa tombe. Davantage : le Marko de l'épopée populaire n'est pas le roi de Macédoine, c'est le « prince royal » (*kraljević*) Marko, celui qui est représenté dans les peintures de l'église du monastère, appuyé sur son glaive, à côté du roi Vukašin le *klitor*. C'est un indice assez sûr que toute la légende primitive de Marko, savante et populaire, s'est formée autour du *Markov manastir*, la fondation pieuse qui perpétuait sa mémoire.

Pour les héros macédoniens ou bulgares du xiv<sup>e</sup> siècle qui se rattachent plus ou moins étroitement au cycle de Marko, on entrevoit des raisons analogues à la conservation de leur souvenir dans l'épopée populaire yougoslave. Le roi Vukašin, dont le rôle historique est plus brillant que celui de son fils, et qui est mort dans une grande bataille contre les Turcs (1371) d'une importance égale à celle de Kosovo, est tributaire de la gloire de Marko, et victime de son mauvais renom dans les Annales serbes, qui le présentent comme adversaire du tsar Uroš et l'accusent même de l'avoir tué. Constantin Dejanović (*beg Kostadin*), le *pobratim* (frère d'élection, compagnon d'armes) de Marko Kraljević, est connu par les Annales : il a trouvé la mort dans le même combat que Marko. Le nom du Bulgare Momčilo, contemporain de Dušan et chef de bande dans les Rhodopes contre les Turcs et les Grecs, figure de même — à tort — dans la partie des Annales la plus exploitée par les chanteurs, le règne d'Uroš ; la tradition populaire ne sait guère de lui que ce qu'indique cette source slavonne, qu'il a été tué par les Turcs à Peritor (Peritheorion) ; toutefois, la légende de la trahison de sa femme (voir T. Maretić, *Naša narodna epika*, pp. 153-154, P. Popović, *Pregled srpske književnosti*<sup>3</sup>, p. 68) atteste que le poème qui chante sa mort remonte à l'époque de la littérature chevaleresque, et laisse supposer qu'une donnée de l'historien grec Cantacuzène a été remaniée en un motif de chanson de geste (Bovo d'Antona).

Le cas de Relja « l'ailé » (*kraljica*), héros favori des chants yougoslaves et surtout bulgares, est plus curieux. Le personnage historique, le protosévaste, puis « César » Hrelja, avait sa capi-



tale à Strumica, et il est connu pour s'être insurgé contre Dušan. Pourquoi l'épopée nous conserve-t-elle le souvenir de ce seigneur de la première moitié du xiv<sup>e</sup> siècle ? Ses exploits sont du domaine du merveilleux : c'est un monstre ailé, ou même pourvu de six ailes, comme les Chérubins. Son vrai titre de gloire, comme celui d'autres héros étudiés par M. Bédier, est d'être mort moine, en 1343, sous le nom de Chariton, au monastère bulgare du Rilo dont il fut un bienfaiteur ; on y trouve encore sa pierre tombale. Sa légende s'est donc constituée autour du Rilo, comme celle de Marko autour du *Markov manastir* ; et les ailes qui le caractérisent doivent représenter un détail de son costume ou de son armure (les cuirasses des guerriers slaves des xvi<sup>e</sup>-xvii<sup>e</sup> siècles avaient des épaulières en forme d'ailes), sur sa tombe ou dans une peinture du monastère.

L'évolution du cycle de Kosovo se laisse mieux suivre que celle du cycle de Marko Kraljević. Elle est décrite dans l'excellent article de N. Banašević sur « le cycle de Kosovo et les chansons de geste », dans la *Revue des Etudes slaves* (VI, 1926, pp. 224-244).

Le point de départ historique est le désastre de Kosovo, en 1389, où périrent à la fois le prince serbe Lazare et le sultan Mourad. Dès les premières informations, on sait que le meurtrier de Mourad est un serviteur de Lazare, Miloš, et qu'il s'agit d'un exploit accompli par une petite troupe de chevaliers qui ont pénétré jusqu'à la tente du sultan ; une tradition sûre conserve le nom de famille de Miloš, qui est sans gloire et un peu ridicule : Kobilic tiré d'un surnom *Kobila* « la jument » — on le modifiera plus tard, pour cette raison, en Obilic, de *obil* « copieux ». Telles sont à peu près les maigres données sur lesquelles se développe la légende de Kosovo, c'est-à-dire celle de Miloš ; vers 1430, Constantin le Philosophe indique que Miloš a agi pour sauver son honneur d'une accusation de trahison portée contre lui, mais le fait n'est peut-être déjà plus historique. Cette légende nous apparaît constituée dans ses grandes lignes vers 1500, autant qu'on en peut juger à travers le latin cicéronien de l'historien de Raguse Cerva Tubero. La voici, telle que nous la relatent Orbini en 1601, puis les *bugaršlice* du recueil de Raguse des xvii<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècles.

Vuk Branković, grand seigneur, et Miloš Kobilic, de naissance modeste, sont les deux gendres du prince Lazare. Leurs femmes se disputent, celle de Vuk plaisante le « fils de la jument », celle de Miloš lui répond que cette jument est fort capable de briser les dents d'un loup (Vuk signifie « loup », ce qui explique Bogišić, n<sup>o</sup> 1, v. 209). Les maris s'en mêlent, d'où haine entre

eux. Nous voici à la veille de la bataille de Kosovo ; il y a de mauvais présages, des songes funestes, mais Miloš n'en est pas moins partisan du combat (Bogišić, n° 1, v. 208).

Dans un banquet donné par Lazare, Vuk accuse Miloš de vouloir trahir, et Lazare le croit ; Miloš, pour se laver de cette accusation de félonie, s'engage à pénétrer dans le camp turc et à tuer le sultan. Il accomplit cet exploit grâce à une ruse, en se présentant comme déserteur. Mais il ne peut s'échapper : il est assailli par les Turcs, les serviteurs qui l'accompagnaient sont tués. Suit une scène de combat qui rappelle celles que décrit Joinville : cuirassé et presque invulnérable sous son armure, Miloš résiste longtemps seul, mais il est précipité à bas de son cheval, et on lui tranche la jambe. Il se défend encore, et se décide, dans la situation désespérée où il se trouve, à crier pour appeler à l'aide le prince Lazare. Celui-ci entend son appel, en dépit de Vuk Branković qui essaie, semble-t-il, de le tromper, et il se porte à son secours. La bataille générale s'engage, Vuk trahit, Lazare est fait prisonnier, ainsi que Miloš. Ils sont décapités, mais non sans que Lazare ait fait amende honorable à Miloš et ait maudit Vuk, et que Miloš ait demandé la faveur d'être enterré aux pieds de son seigneur.

Ce résumé suffit pour nous renseigner sur la forme primitive du cycle de Kosovo : nous sommes en présence, non de chants isolés, mais d'un long récit épique, d'une œuvre littéraire complexe et articulée, d'une Chanson ou d'un Roman de Miloš. Les motifs en sont pris, librement, à diverses sources de la littérature chevaleresque, et la dispute des femmes rappelle celle de Kriemhild et de Brunhild dans les *Nibelungen*. Mais dans l'ensemble l'imitation de la Chanson de Roland est flagrante, et elle apparaît mieux encore si nous complétons les données des *bugaršlice* par celles de certains chants modernes qui exploitent sûrement des thèmes anciens. Lazare est Charlemagne, Miloš est Roland, Vuk est Ganelon (A. d'Avril, *La bataille de Kossovo*, pp. 3-4). Lazare est un seigneur vénérable, mais brutal et injuste pour son vassal le plus fidèle. Miloš est loyal et brave, mais plein de « démesure » : il n'appelle à l'aide qu'à la dernière extrémité, et il a voulu le combat (voir la curieuse version albanaise publiée par G. Elezović, *Arhiv za arbanasku starinu, jezik i etnologiju*, I, 1923, pp. 54-67), malgré le rapport de son compagnon d'armes Ivan Kosačić, qui a dénombré l'immense armée des Turcs (Vuk, II, n° 50, iv), comme Olivier celle des Sarrasins. L'armée serbe est bénie avant la bataille, comme celle de Roland l'est par Turpin.

D'ailleurs, comme l'a bien montré N. Banašević, les thèmes de la Chanson de Roland sont combinés avec ceux de la *Chevalerie Vivien* et d'*Aliscans*, qui fournissaient avec la défaite d'Archamp un autre parallèle au désastre de Kosovo ; et le motif épisodique des Jugović, des neuf fils de Jug Bogdan, guerriers vaniteux (Bogišić, n° 1, v. 106-108) et brutaux (Vuk, II, n° 36), rappelle celui des sept fils d'Aymeri de Narbonne : comme eux, ils veulent tous partir pour aller se battre, et on ne peut pas retenir même le plus jeune. Mais nous savons déjà qu'il ne faut pas chercher dans l'épopée yougoslave des calques précis de telle ou telle chanson de geste, et qu'il s'agit d'inspirations puisées à tout un fonds de littérature chevaleresque.

Ce poème ou roman primitif de Miloš, qu'était-il exactement ? Nous n'en savons rien, et devons nous contenter de l'idée que nous en donnent les documents, déjà tardifs, des xvii<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècles, sans essayer imprudemment de le reconstituer. Nous voyons mal le rapport avec l'œuvre centrale de certains épisodes, sur le chevalier attardé (Radič ou Musić Stefan), sur Banović Strahinja ; le thème de la princesse Milica parcourant le champ de bataille est un peu moins obscur : il s'explique en admettant que Milica avait obtenu du sultan Bajazet l'autorisation d'enlever le corps de Lazare. Nous n'identifions pas tous les héros : les Jugović, fils de Jug (Hugues ?) Bogdan « le riche », sont énigmatiques ; leur légende semble être d'origine locale et liée au monastère de Ravanica, la fondation de Lazare, et à la vallée de la Morava, et un texte (*Prilozi*, VII, p. 217) nous parle d'un collecteur de l'impôt (*kaznac*) Bogdan dont le fils Nenad a édifié le castel de Koprijan près de Niš.

Était-ce un poème ou un roman ? L'hypothèse d'un poème initial, ou du moins d'un grand chant central autour duquel seraient venus se grouper des chants épisodiques, est d'autant plus tentante que nous avons presque, dans une *bugarštica* de Bogišić (n° 1), l'œuvre postulée. Mais cette *bugarštica*, assez altérée dans sa rédaction, n'a été notée au plus tôt qu'à la fin du xvii<sup>e</sup> siècle ; elle ne présente pas tous les thèmes anciens, et certains épisodes sont reliés par des transitions banales en une prose sommairement versifiée ; elle peut fort bien n'être qu'une compilation savante de fragments de chants populaires. Et l'expérience de l'épopée moderne doit nous rendre méfiants à l'égard de ces longs poèmes épiques trop bien agencés, qu'un chanteur habile peut aisément « arranger » à la façon d'un diascévaste : le recueil de Petranović nous fournit un chant complet de Kosovo, mais il est dû à un chanteur lettré (voir St. Novaković, *Archiv*).

III, pp. 445 et suiv.) ; il en est sûrement de même des textes du recueil de la *Malica hrvatska* (N. Banašević, *art. cité*, p. 244).

Les *bugaršlice*, de débit lent et coupées de refrains, étaient nécessairement assez courtes. S'il a existé un Poème de Kosovo ou de Miloš, comme il devait comporter plusieurs centaines de vers, il été composé, non pour être chanté, mais pour être lu. Cela étant, on peut aussi bien admettre que l'œuvre initiale était un roman chevaleresque, un récit en prose analogue à ceux qui nous sont conservés au XVIII<sup>e</sup> siècle, où les chanteurs ont puisé les thèmes qu'ils voulaient traiter. A l'époque moderne, cette œuvre a disparu, ou n'a plus qu'une existence virtuelle : les chanteurs et leur public connaissent l'ensemble de la légende de Miloš et de Kosovo, mais on n'en chante plus que des épisodes ; Vuk (II, n<sup>o</sup> 50) n'a pas parlé d'un « poème perdu », comme on a voulu le lui faire dire, mais de « fragments de divers chants sur Kosovo ».

Ce poème ou roman, ouvrage d'imagination qui n'est évidemment pas contemporain des événements qu'il célèbre, remonte sans doute au XV<sup>e</sup> siècle, et nous en avons deux indices. D'abord, dans les *bugaršlice*, les seigneurs de Lazare ne sont pas représentés comme Serbes, mais comme Hongrois, ce qui nous porte à l'époque des luttes de la Hongrie contre les Turcs vers le temps de la défaite de Varna (1444) et du second désastre de Kosovo (1448). Ensuite, le rôle du traître est assumé par Vuk Branković contre la vérité historique, ce qui ne peut s'expliquer que par une animosité qui a régné dans le camp des chrétiens contre Georges Branković, qui n'a pas aidé les Hongrois à Varna, et qui a même emprisonné Jean Hunyade après Kosovo (1). Il faut dire d'ailleurs que le second point, le thème de la trahison de Vuk, ne nous est pas garanti avant le XVII<sup>e</sup> siècle, et que les sources les plus anciennes, vers 1500, ne nomment pas le traître ou lui donnent un autre nom. Un flottement de la tradition pourrait être dû au souci de ménager les descendants de Georges Branković, vassaux du roi de Hongrie ; il faut sans doute aller plus loin, et dire que les conditions au XV<sup>e</sup> siècle invitaient à attribuer à Vuk le rôle défavorable de mauvais défenseur de la chrétienté, mais ne permettaient pas de lui imposer le rôle odieux de traître : sa félonie, et la malédiction qu'elle appelle sur sa famille, sont des inventions ultérieures.

(1) Au début du XVII<sup>e</sup> siècle, Baraković fait de Georges Branković un damné, comme traître à la chrétienté. Voir A. Petravić dans les *Prilozi*, IX, pp. 123-128, et la *Revue des Etudes slaves*, X, pp. 154-155.

L'œuvre initiale, qui inspirait les chants épiques et qui en subissait en retour l'influence, n'a pas cessé d'être remaniée. Les *bugaršlice* nous en conservent encore assez bien l'atmosphère. Elle est féodale, et la psychologie des héros est chevaleresque : querelles de préséance, rivalités désastreuses entre des vassaux orgueilleux, mais fidélité au suzerain et respect des engagements pris. Vuk est ennemi de Miloš, et sa haine le conduit à l'accuser injustement. Mais n'est-ce pas parce que Miloš, téméraire, veut la bataille à tout prix, dans des conditions qu'il sait défavorables ? « Miloš est preux et Vuk est sage » : ce Ganelon se complique d'un Olivier. Dans la suite, la tradition populaire supprime cette nuance, et les chanteurs font de Vuk le traître banal et tout d'une pièce, le chef dont la défection explique commodément le désastre des chrétiens.

La légende primitive se modifie. Sa transformation est complète à l'époque moderne, du moins dans les beaux chants du recueil de Vuk Karadžić : le poème chevaleresque, contaminé avec le cycle hongrois, devient une épopée nationale et religieuse, purement serbe. Les chevaliers de Kosovo sont maintenant des martyrs qui marchent au sacrifice. Les traits individuels s'effacent : Lazare brutal, Miloš téméraire, les Jugović orgueilleux, tous les héros du cycle ne se distinguent plus les uns des autres, ils défilent en une fresque monotone et s'en vont du même pas mourir à Kosovo pour leur peuple et pour leur foi. Cette conception nouvelle est puissante dans sa simplicité. On en aperçoit les dangers, et comme on s'éloigne de la vérité psychologique.

Aucun autre cycle ne montre aussi clairement que l'évolution de l'épopée suit l'évolution générale de la littérature, et que la beauté de la poésie populaire réside en une assimilation heureuse d'influences savantes. Ces influences, les chanteurs ne nous les dissimulent pas. En toute candeur, eux qui sont étrangers aux théories qu'on a bâties sur leur art et qui ignorent ce qu'est cette abstraction d'une épopée « purement populaire », ils nous montrent Miloš et d'autres héros consultant les *knjige staroslavne* (*carostlavne*), et cette expression n'est que la déformation du slavon *caršlŭvnyje knjigy*, le « Livre des rois », les « Généalogies ». En effet, le personnage de la princesse Milica, qui parle sur le ton d'un historien moderne de ses ancêtres, les « anciens Némanjides » (*Nemanjići stari*, Vuk, II, n° 35, v. 26), et qui énumère à son mari, de moins noble lignée, toutes les fondations pieuses des princes, rois et empereurs serbes, sort directement des « Généalogies » (*Rodoslovi*). A côté des chroniques slavonnes, les autres textes historiques où s'est élaboré l'idéal panslaviste ou national

serbe et croate, Orbini et sa traduction russe, Kačić, etc., n'ont pas manqué d'être consultés. L'action de la littérature religieuse, que nous apercevons ou entrevoyons à toutes les époques du développement de la littérature épique, est particulièrement forte sur le cycle moderne de Kosovo, dont le héros principal n'est plus Miloš, mais Lazare, le saint de l'Eglise orthodoxe serbe. On chante l'« invention du chef de Lazare » (Vuk, II, n° 53) ; la fameuse « option » de Lazare (Vuk, II, n° 46), où le prince serbe est invité par la *Bogorodica* (Notre Dame) à choisir entre le royaume de la terre et le royaume des cieux, n'est qu'une amplification du thème du Commun des Martyrs : « Méprisant les combats terrestres, tu as désiré la gloire céleste » ; et St. Stanojević vient de montrer (*Južnoslovenski Filolog*, VII, pp. 205 et suiv.), confirmant une vue de A. Pavić contestée à tort par St. Novaković (*Archiv*, III, pp. 417 et suiv.), que le motif principal du poème sur la « Fondation de Ravanica » est pris à la légende grecque de la fondation de Sainte Sophie, traduite en slavon.

Comme l'a dit Sørensen (*Archiv*, XVI, p. 72), Vuk Karadžić est un « enfant de son temps », et de même ses informateurs. Les chants du recueil de Vuk nous traduisent l'esprit de la période intermédiaire entre le rationalisme du XVIII<sup>e</sup> siècle et le romantisme du XIX<sup>e</sup> siècle, et les idées, nationales et religieuses, qui les animent sont celles de l'époque de l'insurrection serbe et des luttes des peuples balkaniques pour la liberté. Dans l'apostrophe au traître de Kosovo : « Ah ! maudit Vuk Branković » (Vuk, II, n° 50, III, v. 50), nous saisissons déjà le ton déclamatoire de la littérature patriotique qui va bientôt sévir.

Par ailleurs, si l'atmosphère du cycle s'est radicalement modifiée, ses éléments subsistent en s'altérant. La légende de Kosovo, très populaire, a constitué un répertoire de thèmes épiques que les chanteurs ont abondamment exploité. Nous retrouvons dans la « Jeune fille de Kosovo » la princesse Milica visitant le champ de bataille. J'ai essayé de montrer (*Revue des Etudes slaves*, VIII, pp. 81 et suiv.) les curieuses transformations subies par l'épisode de Miloš qui crie à l'aide. Cette scène de la lutte de Miloš contre les Turcs, d'un si puissant réalisme médiéval, est restée gravée dans la mémoire des chanteurs : ils n'ont pas oublié Miloš « appuyé sur sa lance guerrière » (Vuk, II, n° 49, v. 46), et Pavle Orlović est comme lui affreusement mutilé (Vuk, II, n° 51, v. 22 et suiv.). Nous reconnaissons aisément Miloš invulnérable sous son armure dans le monstre mi-pierre contre lequel lutte Marko (Bogišić, n° 85, et voir Mazon, *Contes slaves*, p. 196) ; et nous voyons du même coup comment un thème che-

valeresque se banalise en cessant d'être compris, et comment l'épopée dégénère en folklore.

Est-il nécessaire de souligner l'erreur et la naïveté des diascévastes qui ont voulu reconstituer le poème primitif de Kosovo en mettant bout à bout des chants modernes, et qui ont été jusqu'à composer une *Lazarica*, une Chanson de Lazare, en 24 chants comme l'*Iliade* ? Oui, puisque leur faute est d'avoir fait un fossile de l'épopée populaire qu'ils admiraient sans en comprendre la vie ; et la substitution de Lazare à Miloš comme héros central du cycle en illustre parfaitement l'évolution. Quant à la comparaison de l'épopée yougoslave avec Homère, elle était excusable chez Jacob Grimm et dans le premier enthousiasme romantique ; ses derniers partisans ne reculent pas devant de pieuses fraudes, comme de modifier arbitrairement la fin fâcheusement triviale du poème sur la « Mère des Jugović ».

En résumé, l'étude de la poésie épique yougoslave nous apprend, non seulement ce qu'est une épopée populaire à un moment déterminé, mais encore comment elle vit dans le temps. C'est un genre littéraire, qui évolue, et parallèlement à l'évolution de la littérature savante : né à une date sans doute assez récente, vers le XIV<sup>e</sup> siècle, il subit vers le XV<sup>e</sup> siècle l'influence des romans de chevalerie, puis celle du panslavisme, du rationalisme, du romantisme, pour négliger l'époque actuelle et l'action de la littérature patriotique et politique.

Les sujets se rajeunissent constamment, les thèmes anciens s'altèrent avec rapidité. Ce qui se maintient le mieux, relativement, ce sont les procédés matériels d'exécution du chant. Nous pouvons attendre des résultats intéressants des recherches de l'école de Prague sur l'art du chant chez les Yougoslaves et les Bulgares, et surtout d'une comparaison systématique avec le chant épique des Grecs, qui reste la source la plus vraisemblable de l'épopée des Slaves du Sud, et de la poésie épique des Slaves en général.

---

# Introduction à la théorie thomiste de la connaissance

par Henri GOUHIER,

*Maître de Conférences à la Faculté des Lettres de Lille.*

---

## II

### 3. — La critique de l'évidence de Dieu.

#### 1. — L'EXISTENCE DE DIEU ET L'ÉVIDENCE.

La *Somme théologique* commence par une sorte d'introduction méthodologique à la théologie : *De la doctrine sacrée. Qu'est-elle ? A quoi tend-elle* (1) ? La Question II aborde ensuite le problème qui couronne la métaphysique, mais qui est le premier en théologie : *De Dieu. Dieu est-il ?*

L'article 1 de cette Question II envisage naturellement le cas où la connaissance de Dieu serait la plus économique : l'existence de Dieu est-elle évidente par elle-même ? *Utrum Deum esse, si per se nolum ?* Trois arguments peuvent être donnés et ont été

(1) Rappelons que la *Somme théologique* a trois parties, la seconde étant elle-même divisée en deux.

*Prima pars* — [I<sup>a</sup>] : elle traite de Dieu en lui-même et en tant que principe.

*Prima pars secundae partis* — [II<sup>a</sup> II<sup>ae</sup>] : elle traite de Dieu en tant que fin.

*Secunda pars secundae partis* — [II<sup>a</sup> II<sup>ae</sup>] : elle traite de Dieu en tant que fin mais en abordant la question au point de vue des créatures qui tendent vers cette fin.

*Tertia pars* — [III<sup>a</sup>] : elle traite du Christ qui doit donner aux créatures les moyens de réaliser leur fin.

Saint Thomas a commencé la *Somme* vers 1265 (d'après Mgr Grabmann) ou 1267 (d'après le R. P. Mandonnet). Il avait environ quarante ans. Sa mort survenue le 7 mars 1274 interrompt l'œuvre ; la troisième partie est inachevée.



effectivement présentés en faveur de cette évidence. Saint Thomas n'indique pas leur origine, mais les historiens de la philosophie médiévale retrouvent facilement ce qu'il n'avait pas besoin de dire pour être compris de ses contemporains : les trois arguments sont de style augustinien ; le premier est classique dans les écoles et le confrère de saint Thomas à l'Université de Paris, saint Bonaventure, le met au-dessus de tous les autres. Le second est la preuve dite ontologique proposée par saint Anselme à la fin du XI<sup>e</sup> siècle. Le troisième est une variante de l'argumentation à partir de l'idée de vérité, qui est l'articulation essentielle de la théodicée de saint Augustin (1).

*Premier argument.* — L'existence de Dieu est une vérité évidente parce que nous atteignons Dieu à la manière dont nous saisissons en nous les premiers principes. Dieu est présent à l'âme : on ne démontre pas une présence par un raisonnement, on la découvre. — A cela saint Thomas répond : Dieu est en nous, mais comme l'objet d'un désir et non comme un principe inné. Présence de Dieu en nous ne signifie pas nécessairement connaissance évidente de Dieu. L'homme veut être heureux : en ce sens, il tend vers Dieu qui est sa béatitude et l'on peut dire que Dieu est en lui comme ce qui l'attire. Mais l'homme ne sait pas clairement et spontanément que Dieu est sa béatitude ; aussi certains la cherchent-ils dans les richesses ou les plaisirs. Nulle évidence ne nous révèle donc Dieu, quoique la vie de notre esprit soit orientée vers lui.

*Deuxième argument.* — Dès qu'on se rend compte de ce que c'est qu'un tout et une partie, on sait que le tout est plus grand que sa partie. Or, ayant compris ce que signifie ce mot Dieu, aussitôt on est assuré que Dieu est. En effet, ce mot signifie un être tel qu'on n'en peut signifier de plus grand ; or ce qui existe à la fois dans l'entendement et dans la réalité est plus grand que ce qui existe uniquement dans l'entendement : donc, puisque ce mot Dieu étant compris, aussitôt Dieu est dans l'entendement, il suit également qu'il est dans la réalité. L'existence de Dieu est donc évidente. — A cette preuve, saint Thomas répond par deux remarques. La première est la conclusion d'une enquête psychologique sur l'idée de Dieu : tous les hommes ne mettent pas sous ce nom l'être tel qu'on n'en puisse concevoir de plus

(1) Sur le sens historique de ces arguments, cf. Gilson, *Le Thomisme...* ch. III, et aussi *La Philosophie de saint Bonaventure*, J. Vrin, 1924, ch. III.

grand ; certains ont cru que Dieu était corporel ; or, si grand que soit un être matériel, on peut toujours en imaginer un plus grand ; l'argument n'aurait aucune action sur ces esprits que la perspective d'un Dieu fini ne choque pas ; il ne conduit donc pas à une évidence. La seconde objection conteste le passage de l'idée de Dieu à l'existence de Dieu : même si l'on est d'accord sur le contenu de l'idée de Dieu et si l'on oublie la remarque précédente, il ne s'ensuit nullement qu'un Dieu transcendant à la pensée corresponde à la pensée de Dieu. L'argument dit : comprenons ce que signifie le mot Dieu et nous voyons l'existence de Dieu. Saint Thomas corrige : si l'entendement comprend le mot Dieu, Dieu existe dans notre entendement, c'est-à-dire à titre d'idée, *in apprehensione intellectus* ; rien ne nous oblige à lui conférer l'existence *in natura rerum*.

*Troisième argument.* — Il est évident que la vérité existe, car celui qui la nie affirme qu'elle n'existe pas et croit au moins à la vérité de cette affirmation. Or, puisque Dieu est la vérité... — Sans doute, réplique saint Thomas, l'existence de la vérité en général est évidente ; mais l'existence d'une première vérité n'est pas évidente. Le très court paragraphe *ad tertium* de la *Somme* contracte un passage un peu plus développé du *De Veritate*, qu. x, art. 12, *ad tertium* : la vérité se fonde sur l'être ; or l'existence de l'être en général est évidente, et par suite l'existence de la vérité en général l'est aussi ; mais il n'est pas évident qu'il existe un premier être cause de tout être et il ne peut pas être évident qu'il y ait une première vérité source de toute vérité.

*Conclusion.* — Saint Thomas distingue deux cas : une proposition peut être évidente en soi-même, mais non pour nous ; et, d'autre part, elle peut l'être à la fois en soi-même et pour nous. Une proposition est évidente en soi-même du fait que le prédicat est inclus dans l'idée du sujet. Elle est, en outre, évidente pour nous, si nous avons une connaissance claire de la nature des deux termes. « Dieu existe » est une proposition évidente par elle-même, car Dieu est son être et le prédicat est identique au sujet ; mais elle n'est pas évidente pour nous, car nous ne savons pas ce qu'est la nature de Dieu.

## II. — SENS DE LA CRITIQUE THOMISTE.

Cet article 1 de la Question II vise des augustinien, prédécesseurs ou contemporains de saint Thomas ; mais les critiques

d'ordre historique supposent une critique développée sur le plan de la théorie de la connaissance. La « dévalorisation » de la preuve ontologique éclaire les raisons profondes qui poussent saint Thomas à refuser l'évidence à l'existence de Dieu : il veut écarter à la fois un spiritualisme naïf et un spiritualisme de l'expérience religieuse.

I. — Pour bien comprendre la première partie de la réponse à saint Anselme, il faut lire quelques lignes de la *Somme contre les Gentils*, livre I, ch. XI : « Une telle opinion (l'évidence de Dieu) a deux sources. La première est l'habitude. En effet, les hommes sont accoutumés à entendre et à invoquer le nom de Dieu ; or, l'habitude, surtout lorsqu'elle est aussi ancienne que l'esprit, a autant de force que la nature, et il s'ensuit que les opinions dont nous avons été imbus dès l'enfance sont affirmées par nous comme naturelles et évidentes par elles-mêmes (1). » Il y a donc une sorte de déisme soi-disant instinctif dont il faut se méfier ; l'existence de Dieu apparaît évidente à des chrétiens à qui cette idée est familière depuis leur plus jeune âge ; mais une telle connaissance ne peut être le point de départ de la métaphysique ; sa genèse psychologique lui ôte toute valeur universelle et dissipe son apparente évidence.

II. — Supposons vraie la preuve de saint Anselme : que signifie-t-elle ? Que nous avons une certaine vision de l'essence divine. Le problème de l'existence est lié au problème de la connaissance de Dieu : nous savons qu'il est, parce que nous constatons sa présence. L'existence de Dieu est donnée à la faveur et à l'intérieur d'une certaine connaissance de Dieu. C'est ce qu'exprime clairement saint Thomas dans *De Veritate*, qu. x, art. 12. *Respondeo* (2). La théodicée de saint Anselme est donc valable pour l'âme bienheureuse ; lorsque nous contemplerons l'essence de Dieu « dans la patrie », nous découvrirons clairement que l'existence y est incluse.

Ainsi saint Thomas écarte d'abord un spiritualisme fait de prétendues évidences que leur origine pédagogique discrédite. D'autre part, il se méfie d'un spiritualisme qui serait la transpo-

(1) Texte traduit par le P. Sertillanges, à la suite de la traduction de la *Somme théologique. Dieu*, t. I [1<sup>re</sup> Qu. 1-11]. Editions de la *Revue des Jeunes*, appendice III, p. 334.

(2) Résumé et partiellement traduit par le P. Sertillanges, *ibid.*

sition philosophique d'une expérience religieuse. Cette dernière expression a une résonance trop moderne pour convenir parfaitement ici ; mais elle est commode et permet d'indiquer rapidement une certaine orientation de la pensée chrétienne.

Le penseur chrétien, quel qu'il soit, est hanté par la vision de Dieu promise aux âmes sauvées. Mais, du contraste entre cette intuition et la science actuelle peuvent jaillir diverses interprétations ; en particulier, la connaissance présente peut être conçue comme une forme dégradée de la vision de Dieu et des vérités en Dieu. Sans doute, aucun philosophe catholique ne soutiendrait une thèse aussi brutale, oubliant, d'une part, ce que la grâce ajoute à la nature pour conduire l'âme à la béatitude et, d'autre part, ce qui, dans l'essence divine, doit rester mystérieux à une intelligence unie au corps et victime d'une chute ; vision de Dieu ne peut jamais signifier qu'une appréhension de Dieu sans compréhension. Mais, si l'explication de la connaissance rationnelle par une simple transposition de la vision céleste n'est pas un thème historique, c'est, semble-t-il, une aspiration que la psychologie du philosophe augustinien atteint, même si elle échappe à l'analyse de sa philosophie. Quelle que soit leur complexité technique, les théories augustinienes de l'intelligence aboutissent à une illumination de l'esprit par Dieu sans intermédiaire et supposent une aptitude naturelle de l'âme à percevoir Dieu. Or il est difficile de ne pas reconnaître dans cette illumination et dans cette aptitude le souvenir de la promesse divine devenu pressentiment de la vision promise.

Tel est précisément l'élément que saint Thomas veut écarter d'une philosophie qui prétend être entièrement rationnelle et où il n'y a place pour aucune donnée de la révélation présentée comme telle. Certes, saint Thomas, comme tous les docteurs chrétiens, vit de l'espérance contenue dans « la bonne nouvelle », et, selon les justes remarques du P. M.-D. Roland Gosselin, l'on doit convenir que, dans certains cas, « la conviction première qui oriente son analyse et lui donne une entière sécurité, c'est la foi en la parole de Dieu, promettant à l'homme la vision béatifique » ; il est donc nécessaire « du point de vue psychologique » de ne pas oublier cette croyance vitale. Mais, si l'homme du thomisme doit après cette vie être capable de voir Dieu, cette destinée ne dispense pas le philosophe de rechercher la structure de la connaissance, en tenant compte, comme nous dirions aujourd'hui, de la psychologie, de la physiologie et de la psychophysiologie. Il y a une nature : ce que le chrétien sait du monde surnaturel permet sans doute au philosophe de mieux comprendre

l'ordre de la nature, mais ne rend pas inutile la longue et patiente exploration de l'univers créé (1).

Sous la critique de l'évidence de Dieu, il y a donc le désir d'écarter de la philosophie une expérience intellectuelle glissant les souvenirs non rationalisés de l'âme religieuse dans un système dont la lumière naturelle doit éclairer tous les recoins (2). Ce désir, nous aurons à en rendre compte lorsque, ayant reconnu la déficience de notre connaissance de Dieu, nous esquisserons la critique thomiste de l'intelligence.

(A suivre.)

(1) Nous reviendrons sur le désir de Dieu dans la 7<sup>e</sup> leçon, § I. Signalons, en attendant, Etienne Gilson, *Saint Bonaventure*, p. 133 sq. et P. M.-D. Roland-Gosselin, *Béatitude et désir naturel*, dans *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, avril 1929.

(2) De là, ce caractère de la théodicée thomiste qui arrête certaines âmes religieuses et que M. E. Bréhier souligne : « Il y a... une évidente affectation à ne faire intervenir aucun sentiment religieux, aucun élan de l'âme à Dieu, rien de ce qui regarde les rapports particuliers de l'homme à Dieu dans sa destinée surnaturelle. » *Histoire de la philosophie*, t. I, fasc. III, 1928, p. 667.

---

## VARIÉTÉS

---

### Les Abele spelen

par Jan WALCH.

---

Un de vos grands Rois a dit que la Hollande n'était qu'une alluvion des rivières de France. Cette appréciation, plutôt tendancieuse, présentait moins le caractère d'une constatation géographique que d'une revendication politique ; et manquait un peu d'exactitude. Evidemment, l'entourage du Roi se serait bien gardé de la rectifier ; il ne m'a pas semblé non plus que mes compatriotes s'en soient alors chargés, car à ce moment ils avaient fort à faire pour se défendre contre lui et ils n'ont enfin réussi à l'arrêter qu'avec l'aide de l'eau, cette grande ennemie des Pays-Bas, mais parfois aussi leur alliée.

Votre grand Empereur, Napoléon, cent vingt-cinq ans plus tard, reprit à son compte cette appréciation et parvint, au moins momentanément, à en réaliser les conséquences, en annexant la Hollande. Vous me pardonnerez d'employer le mot momentanément et d'ajouter : heureusement. Pourtant, cette courte période nous a dotés de plus d'un progrès, particulièrement en ce qui concerne l'unification des divers districts dont se composait le pays, la législation et l'administration. En tout cas, les Pays-Bas sont restés séparés de vous autant au point de vue politique qu'au point de vue ethnographique.

Mais, si réfractaires qu'aient été mes compatriotes à l'incorporation politique, c'est avec une docilité reconnaissante qu'ils ont accueilli la civilisation française, cette civilisation qui a formé le peuple hollandais, qui l'a détaché du grand complexe germanique et lui a donné son étoffe spéciale, germanique de chaîne, latine de trame. Il y a là une situation présentant quelque analogie avec celle de l'Angleterre. Chez elle également s'est introduit, au temps de Guillaume le Conquérant, un afflux latin, un courant lent et tranquille qui loin de balayer le caractère racial, l'enrichit au contraire de ses apports.

Ce résultat, différent de celui qu'escomptaient Louis XIV et Napoléon, a, comme je viens de le dire, exercé sur nos sentiments une tout autre influence.

Je me présente ici pour témoigner de tout ce dont mon pays est redevable à la France. C'est un honneur et une joie pour moi que vous veuillez bien vous intéresser au développement de la graine venue de France qui a poussé sur le sol hollandais.

\* \* \*

Jusqu'à quel point ce développement entre-t-il en ligne de compte dans la collection curieuse de nos pièces de théâtre du quatorzième siècle ? je vais bientôt vous le dire.

Ces pièces nous ont été transmises dans le grand recueil manuscrit connu sous le nom de manuscrit de Hulthem, que vous trouverez à la Bibliothèque Royale de Bruxelles et dont la date se place vers 1405, *terminus ante quem* en ce qui concerne la composition de ces pièces, qu'on situe généralement dans la seconde moitié du quatorzième siècle.

Ni leur langue, ni leur texte ne nous renseignent avec précision sur le moment de leur création ; l'auteur en est inconnu ; on admet généralement que toutes ont été composées par le même poète, bien qu'il n'y en ait aucune preuve directe. Ce sont des spécimens d'un genre original qui peut avoir été très répandu en ce temps-là, mais il se peut aussi fort bien qu'elles aient formé un genre tout à fait à part au Moyen Age, comme elles le paraissent actuellement pour nous.

Ce sont quatre pièces qui toutes portent dans leur titre le qualificatif *Abel*. « *Abel spel* et nobles exploits du duc de Brunswick : comment il se prit d'amour pour la fille de Roedelioen d'Abelant » ; tel est le titre exact de l'une de ces pièces, complété en outre par les mots : Et une farce (*Sotternie*). Le fait que *abel* est combiné ici avec le mot *edel* (noble), qui sert d'explicatif, et qui est en opposition avec le mot *sotternie* (farce), donne déjà quelque indication quant au sens de cet adjectif ; *abel* qui dérive du mot « habile », a dû, ainsi qu'il ressort d'autres écrits de notre littérature tant médiévale que postérieure, signifier beau, avec une nuance d'élévation. Il faut également mentionner que l'idée qui s'est formée, grâce au caractère spécial de ces pièces, tendant à considérer « *abel jeu* » — *abel spel* — comme un terme générique, s'appliquant à une catégorie bien définie de pièces de théâtre, n'est pas suffisamment justifiée. On dit ici un « *abel spel* » comme on annonce au Moyen Age un livre comme « bon et profitable ».

Il me paraît préférable, avant de vous parler du caractère et de l'origine de ces pièces, de vous en esquisser le sujet en quel-

ques mots. Je m'occuperai seulement de ces quatre pièces sérieuses. Les farces, malgré leurs belles et vivantes peintures de la vie populaire et l'intérêt qu'elles présentent pour la connaissance exacte de la langue du peuple au Moyen Age, ressemblent à celles de votre pays et n'offrent qu'une importance secondaire.

La première de ces pièces s'intitule : « *Abel spel* de Esmoreire, fils du Roi de Sicile ».

Le sujet se retrouve dans maintes histoires médiévales et ce n'est pas seulement en Europe occidentale qu'on le rencontre. Un vieux roi devient père et, à la suite d'intrigues variées, en arrive à répudier sa femme.

Dans la pièce qui nous occupe, le calomniateur est Robert, neveu du roi, que cette naissance inattendue frustre de la couronne. Il s'empare du nouveau-né Esmoreit et accuse la mère de l'avoir tué. Le roi fait emprisonner sa femme. Entre temps, Robert veut lui-même se débarrasser de l'enfant. Mais il en est détourné par un astrologue de Damas, Maître Platus. Celui-ci a lu dans les étoiles qu'un enfant était né en Sicile qui succéderait à son roi sur le trône et le tuerait.

Avec l'assentiment de son roi, cet astrologue vient en Sicile chercher l'enfant : la pièce se joue donc alternativement en Sicile et à Damas, c'est-à-dire en Chrétienté et Paganisme. Robert cède pour mille livres d'or l'enfant, qui part pour Damas. Là, le roi le confie à sa fille Damiet pour l'élever comme si c'était son frère ; il ne lui confie pourtant rien de l'origine d'Esmoreit et la trompe même en lui disant que cet enfant a été trouvé dans son verger.

Lorsque Esmoreit est devenu un jeune homme, Damiet s'éprend de lui : elle exprime ses sentiments sous une forme plus ou moins lyrique — (pas assez cependant pour rendre son soliloque vraisemblable) — tout en se promenant dans le verger où Esmoreit sommeille. Ceci est bien la manière typiquement naïve de mettre, au moins en partie, le héros au courant de la situation. Il sera encore mieux renseigné, car elle raconte, d'une manière assez prosaïque, nous dirions même uniquement pour qu'Esmoreit puisse l'entendre, comment enfant trouvé lui a été confié par son père. « Il se croit mon frère, mais il ne l'est pas ». Esmoreit, de son côté, aime Damiet, et, à partir de ce moment, comprend que ce n'est pas d'un amour fraternel ; aussi désire-t-il l'épouser ; mais en même temps il se rend compte que, par son origine obscure, il ne peut prétendre à une telle union. Bien que Damiet s'y oppose, il veut s'informer de sa famille, et pour cela part en voyage.



Par hasard, il retourne en Sicile. Le châle dans lequel il a été enveloppé lorsque Robert l'a enlevé, et avec lequel il croit avoir été trouvé, il se le noue autour du cou. Ce châle porte, brodées, les armoiries de sa famille. Lorsqu'il s'arrête en Sicile, juste devant la prison où sa mère captive regarde précisément à travers les barreaux, celle-ci le reconnaît grâce à ce vêtement.

La Reine est réhabilitée. Damiet, qui sous la conduite de Maître Platus, est aussi venue en Sicile, se marie avec Esmoreit, ceci après que tous deux, avec une étonnante facilité, ont abjuré leur religion, sur la simple invitation du vieux Roi.

Reconnu par Platus, Robert est livré au bourreau.

Une note scénique, la seule qui paraisse dans toute la pièce, donne l'indication : « Ici, on pend Robert » ; et semble bien se rapporter à une scène réellement visible et qui constituait peut-être une attraction toute spéciale pour les spectateurs du Moyen Age.

Je parlerai tout à l'heure plus à fond de la pièce : pour l'instant je me borne à en indiquer seulement le caractère typique, religieux-chevaleresque. C'est le conflit bien connu entre chrétienté et paganisme, dans lequel on fait intervenir une intrigue amoureuse, et que l'on retrouve dans tant de romans orientaux, par exemple dans *Floire et Blanchefleur*, ainsi que dans maints contes des croisades, sur lesquels je reviendrai plus loin.

En ce qui concerne la valeur artistique de la pièce, la figure du traître est esquissée d'une façon très fine et très bien observée.

La prosodie, en général, n'a rien de spécial, ce qui fait ressortir plus brillamment les vers touchants, vrais et simples, par lesquels la mère exprime sa joie d'avoir retrouvé son fils bien aimé.

Il est peut-être utile de noter que la prédiction de Platus ne s'est réalisée qu'en partie ; par son mariage avec Damiet, Esmoreit succédera au roi de Damas sur le trône ; mais il ne le tue pas ; du moins rien dans la pièce ne le laisse croire. Il est probable que l'on a voulu constituer par là une condamnation de l'astrologie, dont les prédictions n'ont pas de force contre le Dieu des chrétiens.

Le cas se renouvelle plus d'une fois ; l'exemple le plus connu où l'auteur ait fait ressortir l'inanité de telles prédictions vis-à-vis de la volonté divine, se trouve dans « La vie est un songe » de Calderon.

. . .

Dans la seconde pièce « Abel spel et nobles exploits du duc de

Brunswick, comment il se prit d'amour pour la fille de Roedelioen d'Abelant » nous est présentée de nouveau une histoire d'amour entre un prince chrétien et une princesse païenne. Elle se termine par une union, qui signifie en même temps une conversion.

La pièce est cependant de beaucoup plus romanesque que celle de *Esmoreit*; le sujet amoureux recouvre dans une large mesure le sujet religieux.

Je vous en exposerai les caractéristiques d'une façon aussi brève que possible.

Nous trouvons donc un Duc de Brunswick, Gloriant, qui, au grand désespoir de son entourage, refuse de se marier : il ne juge aucune femme digne de lui. Dans un pays païen, nommé Abelant, il existe une jeune fille qui pareillement n'estime personne digne de l'épouser. Mais elle entend parler de ce duc de la Chrétienté qui éprouve les mêmes sentiments et, frappée de cette communauté d'idées, elle forme le projet de s'unir au Duc, donc de se marier par antipathie du mariage; elle lui envoie un messenger avec son portrait. S'il y a quelque orgueil dans les espérances qu'elle fonde sur l'impression que doit produire son effigie, en tout cas elle n'a pas surestimé sa beauté : frappé d'un vif amour pour la jeune fille, Gloriant veut se rendre séance tenante auprès d'elle.

Son oncle Gheraert (Gérard) n'est pas très favorable à ce projet d'union. Le père de la jeune fille est un ennemi héréditaire de leur race ; en effet le père de Roedelioen a été tué par Gheraert et le père de Gloriant, le frère de Gheraert par conséquent, a vaincu l'oncle de Roedelioen, Eysenbaert.

Ces détails n'ont d'intérêt que pour préciser l'hostilité entre les deux familles. Je les mentionne seulement parce qu'ils nous fournissent une indication sur *l'origine* du récit.

Quand Gheraert se rend compte qu'il ne peut retenir Gloriant, il lui donne quelques précieux conseils psychologiques qui prouvent — pour ceux qui pourraient encore l'ignorer — que le Moyen Age n'était pas si naïf.

Gloriant se met en route.

Dans la scène suivante, il se trouve devant Abelant, qui semble donc être une ville. Il débite une longue tirade, qui, selon la caractéristique de l'esprit du Moyen Age, prend à chaque nouvel élan de sentiment, une teinte religieuse. Par exemple, lorsqu'il a exprimé son tendre hommage à la fille de Roedelioen, la vierge Florentine, il songe que Dieu est venu aussi au monde par l'intermédiaire d'une vierge : quant à la puissance de l'amour, n'a-t-elle pas fait descendre du ciel le « Dieu Tout-Puissant » ?

Florentine l'aperçoit. Aussitôt, ils se déclarent leur mutuel amour. Florentine est toute disposée à partir pour Brunswick. Mais le Duc est fatigué : il voudrait dormir d'abord, reposer sa tête, et Florentine lui dit « Reposez-la sur mes genoux ».

On les voit devant soi, ainsi que dans une miniature, avec, comme fond les murs et les tours de Abelant et au premier plan le couple dans la pose amoureuse chère à la poésie épique.

Entre temps (j'abrègerai le récit de l'histoire), comme dans la pièce précédente, un neveu joue le rôle de traître. Les amoureux sont surpris par Roedelioen et emprisonnés chacun de son côté. Nous avons quelque tendance à nous figurer les deux prisons ensemble sur la scène, tels que, probablement, Sicile et Damas dans l'histoire de Esmoreit. Aucune indication, il est vrai, ne nous est parvenue à cet égard ; mais nous en possédons pour certaines pièces du siècle suivant, ainsi que pour les drames liturgiques et demi-liturgiques qui les ont précédées. La supposition n'est donc pas trop osée. Roedelioen veut les mettre à mort, tous les deux. Mais le serviteur de Florentine parvient, sur les instances de sa maîtresse, à faire évader le duc.

Lorsque celui-ci s'enquiert du sort de Florentine, on lui répond qu'elle est toujours en prison et que son père a décidé de la faire mourir. Mais son exécution est arrêtée au moment même où le bourreau va lui infliger le coup mortel. Comme le commande l'effet dramatique.

Un détail mérite d'être retenu : c'est que le *bourreau* fait un effort pour la ramener à la foi de ses pères. Mais Roedelioen intervient et dit : c'est inutile. Au moment où le bourreau va frapper, Gloriant apparaît et c'est le père, et non la fille, qui perd la vie.

La dernière scène nous représente le retour du jeune couple à Brunswick, où Gloriant raconte à Gheraert, non sans humour, les aventures qu'il a vécues. Gheraert lui souhaite le bonheur en ménage ; si son beau-père était Sarrasin, c'était en tout cas un Sarrasin de haut rang : et il lui énumère ses ascendants.

La parenté avec les contes épiques se sent clairement pendant toute la pièce et se trouve encore accentuée par cette fin.

\* \* \*

Permettez-moi de passer maintenant à la troisième pièce, la plus merveilleuse et, d'apparence, la plus originale.

Le caractère de cette pièce intitulée « Abel spel de Lansloet de

Danemark : comment il se prit d'amour pour une jeune fille qui servait chez sa mère » est tout différent de celui de la précédente.

C'est le plus bourgeois et sous ce rapport nous pouvons dire le plus hollandais des *abele spelen* jeux, qualification qui n'exclut nullement, ni l'idée ni le langage poétique, ni la fine psychologie. Il y a aussi un texte de cette pièce, imprimé à Gouda en 1486, ce qui rend probable qu'elle était la plus connue et peut-être aussi la plus représentée des *abele spelen*.

En voici le sujet : Un jeune seigneur, Lanseloet, est amoureux d'une femme de chambre de sa mère ; il cherche à la séduire, mais sans succès. Il fait alors miroiter à ses yeux de vagues promesses : « Tu pourrais peut-être encore devenir ma femme. » Sanderine ne se laisse pas convaincre par ses démonstrations poétiques où se mêlent le désir et l'honnêteté. Elle sent que le jeune seigneur n'aura pas la force de l'épouser contre le gré de sa mère. Le caractère de Lanseloet est réellement traité de façon magistrale avec finesse et tout en nuances. Il est encore très peu « naïf ». La mère, de son côté, est, pour le peu qu'elle a à dire, dépeinte typiquement. Lorsqu'elle se rend compte que son fils ne peut surmonter son amour pour Sanderine, elle lui fait une proposition. Sous un prétexte quelconque, elle enverra la jeune fille, la nuit, le trouver dans sa chambre ; là il pourra faire ce qu'il voudra avec elle, mais sous la condition qu'il promette de dire ensuite à la jeune femme de la façon la plus nette qu'il a assez d'elle et qu'il l'abandonne. Lanseloet est suffisamment épris et assez faible pour accepter et pour jurer sur son honneur qu'il agira comme on le lui demande.

« Quand le désir est satisfait,  
l'amour s'en va bien vite. »

Telle est la philosophie cruelle de la vieille femme.

Lanseloet peut en vain, dans une série de sophismes monologués, merveilleux raisonnements psychologiques d'un faible, chercher à se justifier, il a promis ; et lorsque la mère qui sait que Sanderine aime son fils, lui dit qu'il est malade et qu'il faut le soigner, elle pénètre dans la chambre où tout se passe comme la mère l'avait prévu.

Dans la scène suivante, Sanderine se montre profondément blessée dans ses sentiments, tant par la conduite de son amant que par la duplicité de la mère, mais plus encore par les paroles de Lanseloet après qu'elle lui a appartenu. Elle ne peut séjourner plus longtemps au château et s'enfuit en pays étranger.

« Dieu veuille que son déshonneur reste caché ! » Oui ! Le souci du qu'en-dira-t-on est déjà ancré dans l'esprit des gens du Moyen Age.

Nous la trouvons ensuite se reposant près d'une fontaine, dans un bois. C'est là quela découvre un chevalier, qui subitement est charmé par sa beauté ; il est à la chasse et lui adresse un compliment assez douteux, du moins à notre avis :

« Je vous préfère à un sanglier  
fût-il fait de l'or le plus fin » ;

mais l'intention est bonne et quand Sanderine le supplie — en vers naturellement pleins d'anxiété — de ne lui faire aucune violence, il l'assure que ce n'est pas là ce qu'il désire. Il veut l'épouser.

Sanderine est heureuse. Seul son passé l'empêche d'accepter tout de suite. Elle le lui confesse en employant une comparaison très bien trouvée :

« Voyez cet arbre, dit-elle, plein de fleurs et qui pare si joliment la vallée... Si un faucon s'abattait et arrachait une seule fleur, une seule, « haïrais-tu pour cela l'arbre et le laisserais-tu pour cela ? » — Non, dit le chevalier,

On y voit tant de fleurs  
remplies d'espoir, sans nombre :  
Il donnera un noble fruit,  
si Dieu le veut permettre ;

n'en parlez plus maintenant, et venez avec moi au château. »

Pendant ce temps Lanseloet se meurt d'amour et il se décide à offrir à la jeune fille de l'épouser. Il envoie à sa recherche le fidèle Reinaert, son serviteur. Celui-ci arrive — un an après le mariage de Sanderine — chez le garde-forestier du chevalier son mari. Ce garde-forestier est un fin matois, buveur et toujours à l'affût du profit, tel qu'on en présentera si souvent dans les comédies. C'est par lui que Reinaert apprend le mariage de Sanderine et il l'amène, contre bonne récompense, en présence de sa maîtresse, à qui Reinaert peint en traits douloureux l'état de son maître. Mais il est trop tard :

« Si Lanseloet était aussi riche  
que d'être l'égal d'Hector de Troie,  
et qu'il eût reçu de Dieu la récompense  
de porter une même couronne  
que celle que portait le roi Alexandre,  
encore ne serait-il pas ce qui me convient »

déclare Sanderine, qui d'après ce que l'on vient d'entendre, n'a

pas perdu son temps et s'est mise au courant du langage fleuri, plein de mythologie et d'histoire. Reinaert lui demande alors de lui remettre un objet par lequel il pourra prouver à son maître qu'il lui a vraiment parlé et a rempli la mission dont il était chargé ; Sanderine répond : « Dis-lui que lui et moi nous nous trouvions dans un verger ; un faucon s'est abattu, a arraché une fleur, mais une seule, puis s'est envolé ; plus tard, longtemps après, il est revenu, mais les fleurs des arbres avaient disparu. » Raconte-lui cela et il saura que vraiment tu m'as parlé. »

Reinaert rend compte de sa mission, mais avec une légère altération de la vérité, car il craint que son maître, à la nouvelle du mariage de Sanderine, ne tente, au péril de sa vie — et de celles de ses gens — de l'arracher à son époux ; il lui dit qu'il l'a rencontrée, très loin, en Afrique : lorsqu'il lui a parlé de Lanseloet, l'émotion a été trop violente pour elle et elle est tombée morte ; ses dernières paroles ont été la comparaison avec les arbres en fleurs.

C'est le coup de grâce pour Lanseloet. Il meurt de chagrin en maudissant sa mère. Reinaert prononce l'épilogue habituel qui, dans l'édition imprimée, postérieure de cent ans environ au manuscrit, est devenu plus vertueux, plus moral, ce qui signifie du point de vue médiéval, plus bourgeois. Il convient de remarquer aussi que le dernier épilogue ne s'adresse plus séparément aux spectateurs de noble extraction.

Telle est, résumée, cette pièce remarquable, dont le protagoniste fait songer à Hamlet et est également un Danois : mais prenons cette coïncidence comme un simple hasard !

\* \* \*

Je vous parlerai encore brièvement de la quatrième pièce indiquée comme *abel spel*, mais qui ne saurait qu'à demi être rangée parmi les pièces sérieuses — autre preuve que le mot *abel* peut être difficilement considéré comme s'appliquant à un genre bien défini.

Cette pièce diffère totalement des précédentes et s'intitule : « Abel spel de l'Hiver et de l'Été ». Ces deux saisons personnifiées vantent chacune leurs propres agréments et veulent mutuellement se faire disparaître du monde. Chacune a ses partisans qui répètent souvent des arguments tendant à un même but.

A la fin elles se lancent un défi. Dame Vénus offre son arbitrage qu'elles acceptent. Celle-ci déclare que toutes deux exécu-

tant la tâche que Dieu leur a assignée, elles doivent, par conséquent, accepter alternativement l'interruption de leur suprématie. Les partisans sont des personnages se rapprochant de la caricature : Lóiaert (le fainéant), Moyaert (le fat), Clappaert (le bavard), Bollaert (le blagueur), tandis que le plus amusant est Cockyn (le mendiant, le coquin), lequel se trouve fort peu satisfait de la décision de Vénus. Il avait espéré que l'hiver, si dur pour lui, disparaîtrait une fois pour toutes. Enfin, tant que durera le règne de l'hiver, il ira s'abriter dans les carrières de Maestricht. Du moins, c'est l'intention qui lui est attribuée dans une correction aux deux derniers vers de la pièce. Il y est dit textuellement : « Je veux aller à Maestricht dans les mines de charbon et là j'irai à l'école. »

Je n'abuserai pas de vos instants en vous démontrant pourquoi cette version est moins plausible.

\* \* \*

Je préfère attirer votre attention sur la question de l'origine de ces pièces remarquables et n'appartenant à aucun genre défini. Je vous ai dit déjà que nous connaissons seulement leur date extrême. Autrefois, on a cru posséder d'autres indications : Hoffmann von Fallersleben, le savant allemand qui a tant fait pour notre littérature médiévale, a pensé que le portrait de Florentine devait être une gravure sur bois, parce qu'il y a dans le texte le mot *geprent*, qui d'ordinaire signifie : imprimé. Moltzer a repris cette hypothèse, à la suite de quoi, afin de parvenir à mieux situer la date de la pièce, on a fait une enquête pour rechercher à quelle époque les gravures sur bois ont été introduites aux Pays-Bas.

L'enquête n'a donné qu'un résultat incertain et, du reste, était superflue ; car le mot *prenten*, au treizième siècle, a la signification générale de figurer, représenter ; comme le substantif *prente* est employé exactement dans le même sens que *beelde*, image, figure.

Une question se pose maintenant : Qui a écrit ces pièces ? On a cru — et dans ce « on » je groupe les divers auteurs qui ont traité du sujet : Van Wijn, Mone, Matthys de Vries, Wackernagè, Jonckbloet, Schotel, Moltzer, — on a dit : l'auteur, ou les auteurs (et les acteurs), ont été des ménestrels, ou comme on les appelez nous : des conteurs d'histoires.

L'argument principal pour étayer cette opinion n'est autre que celui-ci : en dehors des clercs, par qui, il faut en convenir, ces pièces n'ont vraisemblablement pas été imaginées (bien que je ne veuille pas exclure entièrement cette supposition), en dehors des clercs, dis-je, les conteurs d'histoires sont au quatorzième siècle les seuls poètes et conférenciers que nous connaissions. Nous serions donc très enclins à le croire, car une telle hypothèse peut nous mener plus loin ; — et n'est-ce pas là une méthode fréquente de travail, même dans les recherches scientifiques ?

Il est vrai que, dans les relevés de compte des seigneurs, il est souvent question d'un, de deux et parfois de plusieurs « parleurs » qui, *dans une même soirée*, « parlaient devant la table du maître ». Ceci, en soi-même, n'est pas encore une preuve qu'ils dialoguaient. Ils pouvaient fort bien se succéder ; pourtant, nous avons également trace de conversations à deux qui probablement étaient destinées à être récitées par des conteurs d'histoires et que l'on peut considérer comme une première esquisse de ces pièces.

Ces dialogues sont — je n'ai pas besoin de vous le rappeler — très nombreux en français : je parle des tençons ou jeux partis. En hollandais, ils sont assez rares, mais il en existe cependant. Ils ont fort peu attiré l'attention de nos historiens de la littérature et se trouvent enfouis dans des périodiques belgo-flamands. C'est le cas du dialogue de « Deux rois, l'un vivant, l'autre mort » qui figure aussi dans le manuscrit de Hulthem et qui a été édité par Willems dans la deuxième année de son « *Belgisch Museum* ». Ce dialogue comprend quatre-vingt-seize vers, dans lesquels le roi vivant s'enorgueillit de sa puissance et de sa richesse, tandis que le roi mort lui prêche l'humilité. Il y a aussi la « Dispute entre le fils et le père » éditée dans le cinquième tome du même périodique, dans laquelle le fils glorifie les femmes et le père le vin, comme susceptibles de procurer la plus grande somme de joies. Ce dialogue montre encore à un moment donné une transition vers le sentiment religieux, transition que nous avons aussi notée en parlant de la pièce de *Gloriant*. Le fils dit que c'est par dévotion à la Sainte Vierge qu'il donne la préférence aux femmes et le père lui rappelle alors que : « avec le pain et le vin on fait Dieu à l'autel ». Mais il finit pourtant par se déclarer vaincu.

Il existe d'autres dialogues encore. Une « Dispute entre un clerc et son maître » qui décèle l'influence des poésies en strophes de Van Maerlant et traite la question : Qu'est-ce qui est préférable ? L'argent ou le bonheur ? Et quelques autres entre plu-



sieurs et même de nombreuses personnes, discutant de l'amour.

Je fais mention de ces petites pièces qui datent sans aucun doute du quatorzième siècle — (nous en avons d'autres, autrefois attribuées à cette époque, mais qui sont très certainement du seizième siècle) — afin du moins de pouvoir mettre en relief quelques « proches parents » du théâtre. Par leur longueur et le nombre de leurs personnages pourtant ils se rattacheraient plutôt aux petites scènes comiques, aux farces, qu'aux *abele* jeux. A moins que l'on ne doive trouver dans ces derniers une forme plus développée de ces farces.

Une autre supposition est également permise ; de même que les farces (*sotternien*) sont des *boerden* (français : *bourdes*) dramatisés, c'est-à-dire des contes gais de la vie populaire, de même des scènes plus longues de l'épopée chevaleresque peuvent avoir été également dramatisées. Il faudrait voir dans cette transformation l'origine de *Esmoreit*, de *Gloriant*, et peut-être est-ce d'après ces exemples que la pièce curieuse de *Lanseloet et Sanderrine* aurait été écrite. Celle-ci abonde en inspirations épiques avec un anoblissement du tiers état qui nous rappelle le roman de *Fergus*.

Ce raisonnement séduit parce qu'il mène à une solution satisfaisante ; seulement il faut ajouter que tout ceci n'est que simple hypothèse, et doit le rester ; car, si nous pouvons fixer nombre de points de repère, quant à l'origine des farces, par exemple du Carnaval, surtout en Allemagne, et des fêtes de l'Épiphanie, nous manquons d'éléments directs, en tant que théâtre, pour les *abele spelen* dont je vous ai entretenus. Mais nous trouvons au besoin des données indirectes dans l'existence de pièces épiques.

Nous relevons en France, comme du reste en Allemagne, quelques renseignements quant à la matière qui a servi à la constitution des deux premières pièces en question. Ceci fournit un cas remarquable d'analogie bilatérale qui jusqu'ici n'est pas encore éclairci complètement.

La ressemblance allemande n'est pas en elle-même surprenante, si nous retenons que ces pièces sont écrites dans une langue propre au Brabant, et cela au quatorzième siècle, époque où l'influence de la littérature allemande était importante en Brabant, contrairement à ce qui se passait dans les Flandres, où s'exerçait dès le treizième siècle une influence française des plus marquées, ce que je n'ai pas besoin d'exposer longuement ici : vous n'ignorez pas que les Flandres étaient bilingues et dépendaient d'un évêque français ; que les comtes de Flandre furent pendant longtemps des Français ; que Chrétien de Troyes

appartint à la cour du comte Philippe d'Alsace, qu'Adam de la Halle et Jehan Bodel vécurent à Arras et que le comte Baudouin écrivit des vers dans une autre langue, mais quand même latine : le provençal.

Bref, l'influence française domine en Flandre depuis le début de notre littérature, mais elle ne commence à gagner du terrain en Brabant qu'à partir du quinzième siècle, particulièrement pendant la domination de la maison de Bourgogne, qui a laissé des traces aussi dans notre organisation politique, et a joué un grand rôle dans la formation de notre nationalité propre.

Jusqu'à cette époque donc, l'influence allemande prédominait en Brabant. Une savante Hollandaise fixée en Allemagne a fait admettre qu'en ce qui concerne *Gloriant*, au moins quelques traditions d'origine allemande, entre autres les chansons sur Henri le Lion, où comme dans le titre de notre pièce il paraît souvent sans prénom, nommé simplement « von Brunswick », que ces chansons, dis-je, ont pu être connues de l'auteur de notre pièce. Seulement cette connaissance aura été indirecte, peut également avoir été complémentaire, car nous trouvons le nom de Ἡρώς ἐπώνυμος pour *Esmoreit*, et plus d'un nom pris du *Gloriant* dans des romans français, spécialement dans les romans fantastiques des croisades, appartenant au cycle de Godefroy de Bouillon. L'esprit de l'histoire d'Esmoreit et de celle de *Gloriant*, ainsi que vous pouvez le déduire de l'aperçu que je vous ai donné, a beaucoup de rapports avec celui de ces romans.

Dans le roman de *Bandouin de Sebourg*, III<sup>e</sup> roi de Jérusalem, qui, comme le prouve un fragment de trois cent quinze vers, a été traduit en moyen néerlandais, figurent un Esmérée et un Gloriant. Nous retrouvons par hasard le premier nom également dans ce même fragment sous la forme de Emereit. Dans le roman de *Baudouin de Sebourg*, cet Esmérée est aimé par une jeune fille noble, Elienor, tout comme Esmoreit par Damiet ; elle le suit, abjure pour lui le paganisme et l'épouse. Cette Elienor est la sœur de Rouge-Lion, qui — comme Roedelioen dans notre *Gloriant* — est roi de Abelant. Cette concordance si nette n'est pas la seule. Les deux familles ont été empruntées en même temps avec leur ascendance. Nous avons vu que Roedelioen était animé d'un esprit de vengeance contre la famille de Gloriant, parce que son père avait été tué par Gheraert — c'est-à-dire Gérard de Normandie — et son oncle, Eysenbaert, par le père de Gloriant, ainsi que le dit Gheraert dans notre pièce. Dans le roman de *Baudouin*, Rouge-Lion brûle également du désir de venger sur les chrétiens la mort de son père. Ce père est ici nommé : c'est

Corbaran, qui d'après les récits relatifs à Godefroy de Bouillon, a été tué par celui-ci lorsqu'il lui a enlevé la belle Florie. C'est un sujet que nous avons trouvé sous une autre forme dans notre pièce de Gloriant, où une Florie au nom allongé, Florentine, est enlevée par un chevalier chrétien, à l'occasion de quoi le père de la belle païenne perd la vie.

Je ne vous cacherai pas que beaucoup plus nombreux sont les romans français, indiqués par différents savants, où l'on trouve ou croit trouver, des données pour notre poème en néerlandais moyen ; par exemple, le roman de *Guillaume de Palerme* et surtout le roman de *Madelghijs*, lequel a été également traduit en néerlandais moyen. Nous voyons dans ce dernier roman Beafloer, fille du roi Ivorin de Montbrant, qui élève comme son frère un enfant qu'il a acheté et qui porte le nom de Vivien : elle s'éprend du jeune homme, le suit dans un voyage, « cachée sous un manteau », se convertit au christianisme et l'épouse, ce qui correspond précisément à la seconde partie de l'histoire de Damiet et de Esmoreit.

On a noté dans ce roman d'autres analogies, mais elles me paraissent sans intérêt.

Sous ce rapport, Gidéon Busken Huet, conservateur à la Bibliothèque Nationale de Paris, fils du célèbre critique hollandais Conrad Busken Huet, et décédé récemment, a attiré l'attention sur « Lo dit de l'Empereur Constant », roman d'une invention particulièrement ingénieuse, mais dont je n'ai pas besoin de vous entretenir. Il y est également question d'une prophétie d'un trône impérial pour le héros, ainsi que d'un châte, comme moyen de reconnaissance. Mais ces détails qu'on retrouve dans tant de récits médiévaux ne me paraissent pas prouver que le roman et notre pièce aient quelque rapport. Je crois qu'en pareil cas il est bon de se souvenir de la leçon que nous donne le professeur Bédier dans l'introduction de son œuvre magistrale *Les Fabliaux*, à savoir que d'une ressemblance il ne faut pas trop vite conclure à la parenté.

\* \* \*

Je m'arrête là.

Pour Lanseloet et Sanderine, nous ne trouvons d'autre analogie que celle-ci : la scène de la séduction de la jeune fille, rappelant fortement l'histoire biblique d'Ammon et de Tamar.

Je m'arrête là, dis-je, bien qu'il ne soit pas difficile d'être plus

explicite encore, et d'accumuler les possibilités de correspondances.

C'est ainsi que l'on peut faire observer, qu'à Arras, ville qui entretenait de nombreuses relations avec les Pays-Bas du Sud, il existait une sorte de théâtre profane ; nous pensons aux « puy » où des jeux-partis étaient représentés ; genre qui du moins a été certainement développé dans de fortes proportions par Mestre Adam de la Halle, lorsqu'il a écrit en 1262 son *Jeu de la Feuillée*, et qui a été encore poussé plus loin par son *Jeu de Robin et Marion*, écrit en 1283.

Il est fort possible que le dialogue entre père et fils dont il a été question, n'ait été qu'une imitation des jeux-partis, mais nous n'avons à ce sujet aucune certitude. Les *abele spelen* peuvent tout aussi bien avoir pris leur origine dans les *sotternien*, supposition que nous avons déjà indiquée, et *Le Jeu de l'hiver et de l'été* peut être considéré comme une forme de transition ; ces *sotternien* peuvent alors (mais ceci n'entre pas dans le cadre de notre sujet) être nées des Jeux de Carnaval, ou des scènes des « *Zottengilden* », sociétés créées chez nous qui ressemblent beaucoup aux sociétés françaises des « *Enfans sans souci* ».

Mais — et ceci est un point plus important — il existait en France, au quatorzième siècle, des pièces de chevalerie. Nous avons *l'Estoire de Griselidis*. Et en tout cas le titre nous reste d'une pièce représentée en 1351, sur le marché de Lille, ville qui entretenait des relations suivies avec les Pays-Bas : *La fuite des enfans Aymery de Narbonne*. Et en 1378 est représentée à la cour du roi *La prise de Jérusalem*, pièce également liée aux romans des Croisades. C'est à la même époque que nous situons les *abele spelen*, dont au moins deux se rattachent aux romans des Croisades tant par leurs données que par leurs personnages.

Nos pièces seraient-elles des traductions d'œuvres françaises dont les originaux seraient perdus ? Ou bien un auteur hollandais aurait-il pris dans la littérature française des idées ainsi que des noms et les aurait-il traités ensuite à sa façon en y ajoutant les données prises directement de l'allemand ? Ou encore ces données étaient-elles déjà en quelque sorte internationalisées ? Et aurait-il composé personnellement ses drames avec l'aide de ces éléments, en suivant la formule des pièces de chevalerie françaises ?

\*  
\*  
\*

Il vous serait naturellement agréable, tout comme à moi, que,

par une trouvaille plus récente, je puisse arriver à dépouiller une de ces possibilités de son caractère hypothétique ou à le réduire à une grande vraisemblance. Je ne m'en sens pas capable.

Je ne saurais que vous présenter deux des produits les plus caractéristiques de notre plus vieil art scénique et qui ont, par certains points, des rapports avec les lettres françaises. J'ai cherché en vain dans toutes les directions afin d'arriver à une plus grande certitude, aussi j'ai comparé les données, bien pauvres du reste, que nous possédons sur la façon de monter les pièces dans nos deux pays. Là aussi, très peu de lumières. Oui, notre poète romantique Hofdijk a laissé une exquise description d'une représentation de *Esmoreit* au Moyen Age. Rien ne manque à cette image, ... que d'être basée sur un fond historique.

Et me voilà réduit à terminer cet exposé en exprimant l'espoir que les chercheurs, sur le terrain des relations sans nombre qui ont existé entre la France et la Hollande, seront plus heureux dans leurs investigations que je n'ai pu l'être jusqu'ici. En tout cas, une corrélation reste à constater ; la chance que nous avons de la préciser dépendra des trouvailles futures.

---

## Bibliographie

---

### Le théâtre de Strindberg (1).

Depuis le livre d'Erhardt sur Ibsen, aucun Français n'avait publié sur le théâtre nordique une étude digne d'être retenue. Des articles de revues et de journaux : oui, certes, et en nombre incalculable. Quiconque a parcouru les dossiers de la bibliothèque Rondel ou la thèse de M<sup>lle</sup> Reque s'en est rendu compte. Seul, au cours des années, Ibsen semblait retenir l'attention, comme en témoignent le livre de S. Høst et les études approfondies de P. G. La Chesnais. Voici qu'enfin, pour le théâtre de Strindberg, la lacune est comblée, grâce au livre excellent que vient de publier M. A. Jolivet, professeur de littératures scandinaves à la Sorbonne.

Il est superflu d'indiquer aux lecteurs de cette revue les bases solides de ce travail. Non seulement M. Jolivet a vu de près les manuscrits qui sont la fierté de la bibliothèque de Stockholm, — soignés, peignés et presque aussi bien calligraphiés que ceux d'Ibsen, — mais il a pu mettre à profit les riches archives de l'éditeur Bonnier. Ainsi assuré, il a situé son étude entre deux extrêmes ; l'étude philosophique de Lebert et l'important ouvrage où M. Martin Lamm fait une large place à la recherche des influences et des sources. Il y aurait à dire, — et peut-être beaucoup à dire, — sur le danger d'une méthode qui risque parfois d'oublier l'artiste et le monde vivant qu'est l'œuvre d'art. M. Jolivet a voulu, et il faut l'en louer sans réserves, partir de Strindberg, et revenir à Strindberg. Il a rappelé les agitations intérieures du poète, « ses souffrances, ses révoltes et ses doutes » ; il a rattaché les drames aux péripéties d'une vie tourmentée, —

---

(1) *Le théâtre de Strindberg*, par A. Jolivet, maître de conférences à la Sorbonne, 1 volume, Boivin et C<sup>ie</sup>, Paris, 1931.

et c'est la bonne méthode, la seule au moins qui puisse donner le secret d'un théâtre si fort et si neuf.

\*  
\* \*

L'exposé suit l'ordre chronologique. Après les débuts, après ce *Maître Olof* auquel il faudrait s'arrêter, voici que paraissent, de 1882 à 1886, *les Camarades*, *le Père*, *M<sup>lle</sup> Julie*, *les Créanciers*. C'est la période des drames dits : naturalistes. Ils sont justement célèbres. Et les quelque cent pages que M. Jolivet leur consacre sont dignes du sujet.

On voudrait pouvoir esquisser, en marge d'une étude strictement, et justement délimitée, un panorama de la littérature nordique vers 1880. Moment émouvant, où, dans les trois pays, les génies et les talents, la hardiesse intellectuelle et la maîtrise artistique livrent un assaut décisif aux forces du passé. La Norvège donne l'exemple, avec Ibsen, et Björnson. Le Danemark la rejoint, représentée par les Brandes, J.-P. Jacobsen, Drachmann. La Suède a un champion qui en vaut plusieurs et c'est Strindberg, accueilli fraternellement à Paris par ses aînés norvégiens, Björnson et Jonas Lie.

Cette libre entente dure à peine quelques années et déjà la troupe d'assaut se disloque. Les voies de Björnson et d'Ibsen, un instant confondues ou presque, s'écartent de nouveau tandis que Strindberg, lui aussi, obéit à l'appel irrésistible de sa nature.

On publiera un jour ces lettres qu'il envoyait de Suisse, en 1884, à ses amis de la veille. Elles confirmeraient, si c'était nécessaire, les témoignages sur lesquels s'appuie M. Jolivet. On y saisit au vif les douloureux débats intimes qui sont à l'origine des drames naturalistes : l'opposition de l'artifice et de la nature, la décision de n'être que journaliste et de rejeter les mensonges de l'art, et, l'instant d'après, la révolte de l'artiste qui se refuse à cette amputation ; bref un nouveau rousseauisme, auquel ne manquent, dans la crise de *Giflas*, ni le sophisme, ni la lâcheté, ni la griffe du génie.

En même temps, une aversion grandissante se fait jour contre un des thèmes favoris de la littérature « à thèse », le féminisme de *Maison de Poupée* et d'*Un Ganl*. On lira, dans le livre de M. Jolivet, la saisissante analyse du *Plaidoyer d'un fou*, et comment se développe la conception pessimiste de la femme perfide et parasite, de la « maraudeuse », comme dit Strindberg. Une logique passionnée pousse le poète à creuser ce sillon. Impi-

toyable pour la femme, il montre sa haine aboutissant au meurtre psychique. *Le Père*, *Mlle Julie*, *les Créanciers* sont des variations cruelles et toujours aggravées sur la haine mortelle des sexes et le vampirisme de la femme. Jamais on n'avait atteint une pareille intensité. Que nous sommes loin maintenant des « femmes albinos » d'Ibsen !

En même temps, comme l'explique fort bien M. Jolivet, en exagérant peut-être les intentions doctrinaires de Strindberg, celui-ci brise sa forme dramatique et adapte peu à peu sa technique à sa vision. Penché sur ces débats d'ordre purement psychologique, il supprime les personnages secondaires, ramasse et concentre l'analyse, et sa frénésie quasi romantique aboutit à l'art le plus classique. Poussant plus loin cette simplification, il voudra même réaliser la scène unique et « le paroxysme d'un quart d'heure ».

La plénitude, la densité de cette série de chapitres laisse au lecteur le plaisir le plus rare. En présence de ce résultat, les quelques objections de détail qu'on serait tenté de faire sont négligeables. Dans ce corps à corps heureux avec son sujet, l'auteur unit la précision du fait au souci des grandes lignes et au goût des idées. Il faut le féliciter très vivement d'avoir, sur cette période capitale, enrichi et en partie renouvelé l'étude de Strindberg.

On lira avec le même intérêt les autres chapitres consacrés à la crise d'*Inferno*, aux pièces intimes et aux drames historiques. Sera-t-il permis de signaler la brièveté de la conclusion ? Elle serait regrettable si la position centrale prise par M. Jolivet dans l'étude de Strindberg ne lui permettait de poursuivre une exploration fructueuse. Sans doute, on ne joue plus guère Strindberg chez nous. Son succès est moins vif à Berlin. Et à Stockholm, nous le constatons cet hiver, on a vu tout juste deux pièces de lui sur l'affiche. C'est peu. C'est le sort d'un auteur devenu classique. Mais d'un classique qui aura de puissants réveils. Et ce jour-là, comme pour les curieux de chaque jour, le présent livre sera le meilleur et le plus sûr des guides.

JEAN LESCOFFIER.

---

*Le Gérant* : JEAN MARNAIS.



---

REVUE BIMENSUELLE  
DES  
COURS ET CONFÉRENCES

DIRECTEUR : M. FORTUNAT STROWSKI,  
*Membre de l'Institut,*  
*Professeur à la Sorbonne.*

---

Les bylines russes <sup>(1)</sup>

par ANDRÉ MAZON,  
*Professeur au Collège de France.*

---

Entre 1815 et 1830, la Russie était à la recherche de sa personnalité. Des ironistes diront peut-être : préoccupation d'avant 1815 et d'après 1830, préoccupation chronique, et d'aujourd'hui comme d'hier, pour ce pays soucieux d'étonner le monde. Préoccupation chronique, il est vrai, mais particulièrement obsédante vers la fin du règne d'Alexandre et le début de celui de Nicolas, à l'époque où le nationalisme naissant exigeait un caractère national (*narodnost*) qui distinguât la Russie de l'Europe. Nulle découverte, alors, ne pouvait être plus opportune que celle des bylines, et cette découverte, en effet, ne remonte guère en deçà de 1830. Sans doute un Cosaque inconnu, Kirša Danilov, un siècle plus tôt, avait-il composé le premier recueil de bylines, dans la région de l'Oural, pour un Demidov : ce recueil avait été publié en 1804 par Jakubovič, puis réédité en 1818, dans de meilleures conditions, par Kalajdovič. Mais les premiers lecteurs, fortement armés de partis pris classiques, avaient dédaigné cette poésie fruste et toute rustique, moins sévères pourtant dans leur dédain que leurs aïeux du XVIII<sup>e</sup> siècle qui l'avaient bonne-

(1) Conférences organisées sous les auspices de la Faculté de Philosophie et des Lettres de l'Université de Bruxelles par les Cercles de philologie classique, de philologie romane et de philologie germanique (année 1930).

ment ignorée, ou que l'Église qui, elle, l'avait dès longtemps condamnée. Aucune curiosité bienveillante ne s'était encore penchée sur le patrimoine épique du peuple, hors celle de quelques érudits comme ce Kalajdovič qui devait nous révéler un peu plus tard la floraison de la littérature vieux-bulgare dans l'empire du Tsar Siméon. Il fallut, pour faire luire l'or des bylines, la lumière du romantisme, cette lumière également propice aux désirs des poètes et à l'attente des patriotes, et qui révélait aux uns une poésie sincère et neuve, aux autres la tradition nationale gardée par le peuple. Ce fut un émerveillement : des aèdes, des rhapsodes au seuil du XIX<sup>e</sup> siècle, en pleine Europe moderne, et capables de chanter Pierre le Grand comme ils chantaient le prince Vladimir de Kiev ! La Russie, enfin, se trouvait elle-même : elle touchait à son passé le plus lointain, elle affirmait la vigueur continue de son génie. Quelle admirable perspective à ce tournant de la route où ses historiens la montraient revenant, désabusée, de l'école de l'Occident et décidée à progresser dorénavant par des voies connues d'elle seule !

Rajeunissons-nous d'un siècle, et mêlons-nous à ces lecteurs qui viennent enfin, comme Puškin, de découvrir les bylines, et avec elles une grande poésie populaire, dans le petit volume, si longtemps négligé, de Kirša Danilov. Nous sommes en présence d'une vingtaine de héros dont chacun a son poème, ou le plus souvent ses poèmes, et qui, pour une part, sont artificiellement rassemblés autour de la table du prince Vladimir de Kiev. Vous en trouverez la compagnie dans la *Russie épique* d'Alfred Rambaud, dans le recueil de Francisque d'Armade, dans celui de M. Jousserandot.

Des héros archaïques, d'abord, sortes de demi-dieux, comme ce Volga Vseslavič ou Volch Vseslavič, qui est né de la princesse Marfa Vseslavjevna fécondée par un serpent. Des prodiges accompagnent sa venue au monde :

La terre humide en a frémi,  
Le royaume fameux de l'Inde en a tremblé,  
Et la mer bleue s'est agitée...  
Le poisson s'est enfui au plus profond des mers,  
L'oiseau s'est envolé au plus haut du ciel,  
Les aurochs, les élans ont disparu dans la montagne,  
Les lièvres, les renards dans les fourrés,  
Les loups et les ours au fort des sapinières,  
Les zibelines et les martres parmi leurs files...

Ce nouveau-né n'est vieux que « d'une heure et demie », et le voici qui, d'une voix de tonnerre, réclame pour maillot « une forte cuirasse d'acier », pour bonnet « un casque d'or » et pour

lochot « une masse de plomb du poids de trois cents poudes ». A douze ans, il rassemble une bande, sa *družina*, et dès lors commence sa grande aventure. Tantôt loup gris courant par la forêt, tantôt faucon aux yeux perçants qui fond du ciel, tantôt brochet qui fend l'eau, il est le Chasseur, le Pêcheur commandant au règne animal. Puis, à la tête de ses compagnons, mais se changeant, quand il le faut, en hermine, en loup ou en fourmi, il conquiert le pays turc, le royaume des Indes, et sa geste s'achève par l'évocation du butin partagé : chevaux, vaches, par grands troupeaux, or et argent, cent mille pièces à chacun de ses frères et sept mille jeunes filles (*dušečki krasny děvicy*), à lui Volga le trône et la femme du tsar vaincu.

Le second de ces vieux héros à l'allure si primitive porte le nom d'un paysan, Mikula Seljaninovič, et il est de fait le Paysan comme Volga est le Chasseur, un chasseur de bêtes et d'hommes. Mikula Seljaninovič laboure la terre russe. Volga l'entend un jour de loin avançant à grands pas derrière sa charrue et sa jument isabelle, mais il met deux journées à l'atteindre, tant la plaine est vaste et le laboureur rapide :

Dieu t'aide, laboureur, bon laboureur,  
A labourer, creuser, faire œuvre de paysan,  
Tracer les sillons de bout en bout,  
Arracher souches et racines,  
Rouler les pierres au fond de la glèbe !

Mikula rend le salut, et pose l'éternelle question du paysan au passant : Où vas-tu ? — Percevoir les redevances des villes pour le compte du généreux prince Vladimir de Kiev. — Ah ! les redevances ! Mikula s'est jadis rendu à la ville pour y acheter trois outres de sel : les gens de là-bas n'ont-ils pas prétendu lui réclamer un péage ? Il a bien voulu, d'abord, payer quelques groches, mais ces brigands en voulaient davantage. Son poing les a mis à la raison, et « ceux qui étaient debout sont tombés assis, et ceux qui étaient assis sont tombés couchés ». Ah ! s'exclame Volga, ravi de la bonne histoire :

Ah ! laboureur, bon laboureur,  
Viens-t'en donc avec moi, et soyons camarades !  
Et le laboureur, le bon laboureur,  
Détacha les traits de soie de sa charrue,  
Détela sa jument,  
Et tous s'en furent sur leurs bons chevaux.

Mais, à peine la chevauchée commencée, Mikula s'avise qu'il eût dû mettre sa charrue à l'abri des saules. Volga envoie là-bas cinq de ses hommes : la force leur manque pour remuer la char-

rue. Cinq autres hommes encore se joignent à eux : la charrue ne bouge toujours pas. Alors Mikula lui-même s'en retourne, et il jette la charrue sous les saules comme il eût fait d'un fêtu de paille. Puis la troupe s'en va : Mikula monte à poil sa jument qui va le trot, et toujours il tient la tête, cependant que les autres ne le suivent qu'à grand'peine en galopant. Volga agite son bonnet :

Eh là ! Arrête un peu, laboureur, bon laboureur !...

Après Volga, après Mikula, le géant Svjatogor ou Svjatogor-Samson. C'est lui qui s'est vanté, s'il y avait un anneau au ciel et un anneau à la terre de rapprocher, jusqu'à les confondre, ciel et terre en passant à un doigt chacun des anneaux. Le fanfaron est châtié par Dieu : il trouve dans la steppe une petite besace ; il veut la pousser du bout de son fouet : elle ne bouge pas ; il cherche à la soulever des deux mains : impossible de la remuer ; il finit pourtant par la soulever plus haut que le genou, il croit la soulever, mais c'est lui-même qui s'embourbe et glisse dans la terre, cependant que le sang coule par son visage.

Svjatogor est le héros-montagne ; telle légende le représente se figeant en Sainte-Montagne au moment où il peine à soulever la besace. D'autres héros sont ou deviennent fleuves : Suchman, Dunaj (le Danube), Nastasja, Don Ivanovič (le Don) et Dněpr « fils de roi ».

Mais, devant ces êtres primitifs, forces de la nature qui semblent reculer jusque vers la création du monde, voici des héros plus humains, plus proches de nous, les paladins du prince Vladimir de Kiev en Ukraine : Ilja le paysan, ce cul-de-jatte qu'un breuvage a transformé en l'invincible Ilja de Murom ; — Dobrynja Nikitič, qui abat le Serpent et la Vieille de la Montagne, et qu'une géante enlève dans sa poche pour l'épouser : — Alěša Popovič, dompteur de dragons et serviteur trop complaisant des femmes ; — Potyk Ivanovič, le chasseur qui épouse la jeune fille au corps de cygne en acceptant cet engagement réciproque : celui qui des deux mourra le premier, l'autre devra le suivre vivant dans la tombe ; — Ćurilo Plėnkovič, cet aventurier devenu courtisan insolent et grand trousseur de jupons ; — Solovej Budimirovič, qui, sur son navire à la proue taillée en museau de bête féroce, s'en va à Tsargrad et à Jérusalem, négociant et pirate à la manière des Varègues, plus pirate sans doute que négociant, coureur des mers revenant de ses voyages chargé de toutes les richesses du monde ; — Djuk Stepanovič, le Galicien aux grands trésors et qui surpasse en élégance Ćurilo lui-même par ses vė-

tements merveilleux, dont chaque bouton représente un beau jeune homme et chaque boutonnière une belle jeune fille, de telle sorte que les jeunes gens s'embrassent lorsqu'on boutonne la veste et qu'ils ne se séparent que lorsqu'on la déboutonne. Tous bogatyr défendant la terre russe contre ses ennemis d'époque en époque : brigands fabuleux, Polcvtses, Tatars, Turcs.

Puis les héros du nord, les deux hardis marchands et découvreurs de territoires qui ont étendu le négoce de Novgorod le Grand, leur république, de la Scandinavie au pays d'Astrakhan et, parmi les tribus finnoises, du lac Peïpous à l'Oural : Vasilij Buslaevič et Sadko. Vasilij Buslaevič est un fils de famille terrible : il a beaucoup tué, beaucoup pillé, levé le tribut sur chaque Novgorodien — droit de cuire sur les boulangers, droit de laver sur les lavandières, droit de mariage sur les jeunes femmes ; sur la fin de ses jours, comme Robert le Diable, il s'en va à Jérusalem pour y préparer le salut de son âme ; il périt sur le chemin du retour pour s'être baigné dans le Jourdain (ce qui n'est permis qu'au Christ), pour avoir craché sur le crâne vide d'un ancien brave, et pour avoir méprisé l'inscription d'une roche prophétique. Sadko est le grand marchand marin. Joueur de harpe, il a conquis la fortune en une pêche merveilleuse, par la faveur du Roi des eaux ; il est riche à pouvoir acheter toutes les marchandises de Novgorod ; il a sa flotte de trente navires ; il navigue tantôt sur le Ladoga, la Néva et la mer bleue du Nord, vers les ports de l'Occident, tantôt sur la Volga et la Caspienne, vers les ports de l'Orient ; il descend une fois au fond de la mer pour y apaiser la colère du Roi des eaux.

Enfin, plus près encore de nous, sur le plan de l'histoire moderne, presque de l'histoire contemporaine, voici des bylines qui ne sont que des chapitres de la chronique populaire du xvi<sup>e</sup> au xix<sup>e</sup> siècle : la prise de Kazan, la conquête de la Sibérie par Ermak, — le mariage d'Ivan le Terrible avec sa seconde femme, la Lithuanienne Marie, fille de Temruk, — comment le Terrible voulut tuer son fils, — Griška le Défroqué, régnant sur Moscou de la salle de bain où il se prélassait avec Marina la Polonaise, — les exploits de Skopin Šujskij, — l'enfance de Pierre le Grand, — l'expédition d'Azov, — l'excommunication de Pan Mazeppa « le Musulman », — la mort de Pierre, — le brigand Vanka Kaïn, — et cet autre brigand, « le chien de Napoléon », ces derniers, d'ailleurs, n'ayant pas encore leur place, comme il va de soi, dans le recueil de Kirša Danilov.

On imagine sans peine l'enthousiasme des contemporains de Puškin devant cette fresque, si rude et si drue, de la tradition

russe. Cet enthousiasme ira grandissant durant le second tiers du XIX<sup>e</sup> siècle. Les slavophiles en seront tout pleins. Il inspirera, durant les années 1830, 1860 et 1870, les admirables enquêtes de Pierre Kirčevskij, de Rybnikov, de Hilferding. Les historiens de la littérature populaire, formés à l'école mythologique des Grimm, de Max Muller, de Mannhardt, enrichiront l'admiration bénévole de leur séduisante exégèse, et la foi nationale, sous toutes ses formes, prêtera aux bylines, dans l'espace comme dans le temps, pour le passé comme pour le présent, sinon même l'avenir, une signification que leurs auteurs obscurs n'eussent jamais soupçonnée. La critique ne s'exerce alors que dominée, dirigée, sans que personne s'en doute, par ces grandes forces d'illusion. La byline, considérée comme d'origine populaire, a l'aurole mystérieuse d'une œuvre spontanée et collective ; elle a gardé des lueurs du passé le plus profond ; elle conserve des vestiges de la plus vieille civilisation indo-européenne, et, comme l'ont cru Buslaev, Afanasjev, Oroste Miller, elle reflète dans ses mythes toutes les conceptions primitives des Slaves, tous les éléments originels de leur caractère national ; la byline est un prodigieux répertoire de symboles et de légendes, où les uns retrouvent surtout l'antiquité nordique ou méditerranéenne, et tels autres, comme Stasov et plus récemment Potanin, les plus vénérables traditions de l'Orient et de l'Extrême-Orient. Le livre excellent d'Alfred Rambaud, *La Russie épique*, nous donne encore, pour une part, en 1876, l'écho de l'admiration désarmée du public et de cet abandon romantique des premiers chercheurs. Volga et ses compagnons changés en fourmis vont rejoindre les Myrmidons d'Achille, et le bon laboureur Mikula Sel'aninovič ne serait-il pas le prince Kola que mentionne Hérodote au livre IV, chap. 5 de ses *Histoires*, comme étant, suivant les traditions scythiques, un des trois fils du premier homme ? Ces hypothèses sont trop belles. Il est temps de nous ressaisir.

La critique, de fait, n'a pas tardé à se ressaisir, grâce surtout à des historiens comme Vsevolod Miller et à des comparatistes comme Alexandre Veselovskij, grâce aussi aux recueils plus riches et plus méthodiques mis à sa disposition par les nouveaux chercheurs, comme Grigorjev, Markov et Ončukov. Que la poésie dite populaire fût une œuvre collective, c'est là une conception qui a disparu dès longtemps des livres sérieux, tout en gardant, d'ailleurs, des racines latentes dans l'opinion commune, même chez les esprits cultivés. Que la mémoire du peuple eût cette longue fidélité à laquelle nous devrions la transmission de mythes indo-européens dans le moule à peine modifié de certaines

légendes, il suffisait, pour en douter, d'observer la brièveté des souvenirs de l'histoire contemporaine d'une génération à l'autre, l'étroitesse de l'espace qui limite dans le temps les quelques notions du passé national que possède un illettré. Que chaque byline présentât un tout un et constant, la lecture attentive de l'une quelconque d'entre elles et de ses nombreuses variantes devait nous persuader du contraire : il n'est pas de matière plus variée dans ses éléments, plus riche d'emprunts, plus mobile à la fois et, souvent, plus interchangeable que celle de cette épopée populaire. Que, d'autre part, le caractère des bylines, en leur ensemble, fût homogène et ressortît à un genre défini, le seul recueil de Kirša Danilov eût interdit de l'admettre : nous y trouvons côte à côte, et pêle-mêle, le poème héroïque, le roman d'aventures, le fabliau, la ballade, la vie de saint, et le poème héroïque, qui est à la portion congrue, y a plus souvent le ton de la comédie ou de la farce que celui de la tragédie. Qu'était donc cette masse singulièrement riche et complexe à laquelle un dévot de la tradition populaire, Sacharov, se méprenant sur un passage du *Lil d'Igor*, avait malencontreusement donné le nom de « bylines » (*byliny*), c'est-à-dire « événements du temps passé », « histoires vraies », alors que le peuple ne l'a jamais appelée autrement que *stariny*, *starinky*, « vieilles histoires » ? Après l'enthousiasme des premières décades, l'immensité de la tâche à accomplir apparaissait soudain. Il fallait voir clair dans cette masse, en distinguer les couches successives, en apercevoir au moins certaines origines, en déterminer l'aire géographique, en mesurer l'évolution. Un grand effort était nécessaire. Cet effort a été entrepris, il se poursuit, et il a donné dès à présent des résultats.

Ce n'est pas dire que ces résultats soient toujours cohérents ni s'imposent tous au jugement. Pypine, dans son *Histoire de la littérature russe* (tome III, à la suite du chapitre II, pp. 102-106 de la 2<sup>e</sup> édition), s'est malicieusement borné à énumérer côte à côte les diverses interprétations apportées à quelques-unes des principales bylines. Ainsi Ilja Muromec est pour Oreste Miller un succédané du dieu de la foudre (Ilja Gromovnik) en même temps que l'incarnation du peuple russe, pour Bers nov et Constantin Aksakov un survivant de l'époque des Titans appelé à symboliser la force populaire de la *družina*, pour Stasov un héros étranger transplanté sur le sol russe, pour Vsevolod Miller le Rustem des légendes iraniennes, pour Potanin l'Irin-Saïna des contes turco-mongols. Ainsi encore Dobrynja Nikitič est pour Oreste Miller une divinité solaire agissante qui s'opposerait à Vladimir, divinité solaire passive ; il est pour Stasov le Krishna de la mytholo-

gie hindoue, pour Bezsonov un prince russe de bonne souche dont le nom s'accompagne toujours du patronymique (Nikitič), pour Alexandre Veselovskij un parent des héros grecs vainqueurs de serpents, comme en témoignerait ce même patronymique : *Nikilič*, d'après *anikil*... Et Pypine continue imperturbablement, pour la joie des sceptiques, cet inventaire de conclusions divergentes ou contradictoires. Dois-je ajouter qu'il y a quatre ans M. A. Brückner, dans la *Zeitschrift für slavische Philologie* (III, 1926), nous montrait dans la byline de Michajlo Potyk, en invoquant la psychanalyse, un fabliau sur le modèle de la *Veuve d'Éphèse*, tandis qu'au même moment M. Georges Dumézil, dans la *Revue des Études slaves* (tome VI, 1926), s'appliquait à rattacher cette byline au cycle indo-européen de l'Ambroisie et aux fêtes rituelles du printemps ? Ne serait-on pas tenté, en constatant l'incohérence de ces résultats, de tenir pour chimérique l'étude des bylines et de donner raison aux sceptiques ?

Nous sommes pourtant mieux armés contre le scepticisme qu'il ne paraît au premier abord. La science, ici comme ailleurs, a commencé par pécher contre l'humilité. On a voulu tout savoir. Mais nous nous apercevons aujourd'hui que ce domaine des bylines, si vaste et si ténébreux, n'offre à la connaissance exacte qu'un nombre limité de prises, et qui sont d'inégale valeur. C'est à repérer et à apprécier ces prises que nous devons nous attacher : nous établirons du même coup le bilan de ce que nous savons, ou commençons à savoir, — et nous apercevrons dans quelles directions il y aurait profit à orienter les recherches.

Revenons à une salutaire humilité. Que l'on se détourne de la Russie des XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles, et plus encore de la Russie préhistorique, pour se borner préalablement à examiner de façon précise l'état présent, tel qu'il nous apparaît au cours du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup>. C'est l'examen auquel ont procédé en dernier lieu les frères Sokolov en Russie pour les bylines, comme M. Murko en Herzégovine pour les *pesme* serbes. Il conduit à des constatations nettes, et qui sont déjà acquises à la science.

Tout d'abord, l'aire géographique où la byline vit encore est strictement limitée. Elle comprend, en premier lieu et essentiellement, dans le nord, les pays d'Olonec et d'Arkhangelsk, puis, à un degré de vitalité moindre, l'Oural et la Sibérie occidentale. Le recueil de Kirša Danilov a sans doute été composé dans la région de l'Oural ; ceux de Rybnikov et de Hilferding dans le pays d'Olonec, terre d'élection de la byline ; ceux de Grigorjev, de Markov et d'Ončukov dans la région d'Arkhangelsk. La byline n'est attestée, par ailleurs, que sporadiquement : dans le gouvernement



de Vologda (une seule byline), dans celui de Toula (une seule byline également) et dans celui de Vladimir (deux bylines), puis le long de la Volga et même sur les bords du Terek et de la Kouban. En somme un îlot dans l'extrême nord, un autre îlot dans l'Oural et un peu au delà, quelques points seulement le long de la grande route fluviale qui va à la Caspienne et sur les deux rivières de la région précaucasique. La byline ne subsiste donc uniquement que dans le territoire grand-russe. Elle est absente de la Russie kiévienne, dont elle chante la grandeur et les paladins ; elle est absente de la Russie moscovite, dont elle reflète pourtant tant de journées historiques ; elle est absente de la Russie de l'Ouest et même de ce pays de Novgorod le Grand à qui elle doit à tout le moins les belles aventures de Vasilij Buslaevič et de Sadko, et sans doute beaucoup plus encore (ce n'est qu'en 1902 que le comte Šeremetjev et, en 1915, les frères Sokolov ont fini par découvrir quelques fragments de bylines, passablement dégénérés, dans un district perdu de Novgorod). Ainsi c'est surtout dans le pays de lacs, de marais et de forêts de l'extrême nord, au sol pierreux et peu propre au labour, sous un climat rigoureux et sans grâce, à l'abri de leurs izbas primitives, que bûcherons, pêcheurs et chasseurs ont encore gardé ces bylines toutes pleines du soleil des steppes méridionales, de l'indolence brillante de Kiev, des splendeurs de Moscou, des richesses de Novgorod et de ces noms magiques de l'Orient : l'Inde, Tsargrad (Constantinople) et Jérusalem.

Dans cette aire géographique si curieusement définie, sur le bord nord-est de la Russie d'Europe, quelle est encore la vie des bylines ? Cette vie, à vrai dire, n'est intense et abondante que dans les pays d'Arkhangelsk et surtout d'Olonec, et c'est là aussi qu'elle a été le mieux décrite. Les bylines du nord, les plus complètes, les mieux composées, les plus fidèles à la tradition, ont sur celles de l'est une supériorité évidente. Des chanteurs et des chanteuses (*skaziteli, skazitelnicy*), en assez bon nombre encore, se les transmettent de génération en génération (au mois de février dernier, M. Jean Porcher, conduit là-bas par M. Jurij Sokolov, a pu entendre plusieurs vieilles femmes chanter quelques-unes des bylines les plus connues). Les chanteurs ne vivent pas de leur chant : ce sont à l'ordinaire des hommes mûrs ou des vieillards qui exercent un métier, souvent celui de tailleur ou de cordonnier ou de raccommodeur de filets, mais tous des illettrés, à de très rares exceptions près. Ils vont d'un village à l'autre voir des parents, des amis : on se réunit pour les écouter, au crépuscule ; il leur arrive de chanter bien avant dans la nuit.

Ce ne sont point passe-temps d'enfants ni de tout jeunes gens, mais une sorte d'évocation grave du passé. Le chanteur ne s'accompagne d'aucun instrument : il chante d'une voix lente, souvent un peu traînante, à la manière rituelle d'un chantre d'église ; la mélodie, d'une grande simplicité et infiniment monotone, donne une impression d'antiquité saisissante : on s'imagine reporté à quelques siècles en arrière. Les notations de Kirša Danilov et de certains enquêteurs du XIX<sup>e</sup> siècle peuvent donner aux musiciens quelque idée de ces cantilènes ; mais les enregistrements au phonographe faits par les frères Sokolov les renseigneraient mieux.

Le chanteur chante de mémoire (il ne sait pas lire), et son répertoire est considérable : il connaît à l'ordinaire plusieurs bylines, et telle d'entre elles a plus de 600 vers. Le fameux Rjabinin a pu chanter jadis à Hilferding quelque 5.000 vers. Mais jamais une byline ne reste identique dans la bouche de différents chanteurs ni, qui plus est, du même chanteur. Les paroles varient, pour une part, et quelquefois aussi la mélodie. Il suffit, pour nous en convaincre, de lire les multiples variantes d'une seule et même byline. La byline est comme une matière molle dont le chanteur, suivant sa personnalité, fait ce qu'il veut. Le chanteur est en quelque manière un improvisateur. Il dispose d'un sujet et d'un certain nombre d'épisodes et de formules typiques propres à ce sujet (par exemple, telle déclaration invariable du héros) : c'est là le fond auquel il ne peut guère toucher, à moins qu'il n'emmêle deux sujets ou que, par confusion, il ne transporte un ou plusieurs épisodes d'un sujet à un autre, ou bien encore qu'il ne modifie, par son interprétation personnelle, le sens original d'un épisode. Mais, à côté de ce fond presque immuable, il dispose aussi d'un arsenal de parties mobiles dont il use à sa guise : prélude (*pribaulka*), entrée en matière (*začin*), formules à épithètes d'une constance homérique, scènes toutes faites (le héros selle son cheval, la mère donne sa bénédiction au héros qui s'en va, le héros lance une flèche, la rencontre d'une jeune fille, le salut du passant au héros, le menu d'un festin, les vanteries après boire, etc., etc.) — et tout cela aisément tourné, pittoresque, quelquefois beau et, bien entendu, rythmé suivant des usages variés, mais réguliers, avec deux, trois ou quatre temps forts, et les clausules de vers dactyliques ou anapestiques caractéristiques de la byline, tout cela prêt à servir. Ainsi, à titre d'exemple, ce prélude :

Hauteur ? La hauteur du ciel.  
 Profondeur ? La profondeur de la mer-océan.  
 Libre étendue ? Toute la terre.  
 Qu'ils sont profonds les gouffres du Dniépr !

*Vysota li, vysota podnebesnaja,  
 Glubota — glubota okian - more,  
 Široko raz-lolje — po usej zemlě,  
 Gluboki omuty dněprouskie.*

Ainsi encore le salut du passant au héros :

D'où t'en viens-tu, brave et hardi compagnon,  
 De quel pays, de quelle tribu ?  
 Quel est ton père, quelle est ta mère ?  
 Comment t'appeler de ton nom  
 Et du nom de ton père ?

Ainsi la rencontre de la jeune fille :

Il prend ses petites mains blanches,  
 Touche ses bagues, ses bagues d'or,  
 Il met un baiser sur ses lèvres sucrées.

Ainsi les vanteries après boire :

Tous au festin se sont saoulés,  
 Tous en honneur se sont gavés,  
 Tous au festin se sont vantés,  
 Tel vante son or,  
 Tel son bon cheval,  
 Le sage vante sa mère,  
 Le fol vante sa femme.

*Razumnyj chvalitsja rodnoj maluškoj,  
 Bezumnyj chvalitsja molođoj ženoj.*

Ces parties mobiles ne sont pas immuables : elles sont parfois retouchées et souvent raccourcies, tronquées, suivant l'ascience du chanteur et le goût des auditeurs. Les paysans du pays d'Olonec ont la patience souriante des gens habitués à l'épopée : le chanteur ne se presse point, il déploie lentement la byline, avec tous ses détails, et en cela encore il maintient la tradition ; en d'autres régions, la byline est écourtée, schématisée, comme réduite à son ossature. L'art du chanteur se mesure, pour une bonne part, à l'usage qu'il sait faire des parties mobiles. Il se mesure aussi à la sûreté avec laquelle il sait enchaîner les parties constantes aux parties mobiles en improvisant les « transitions » indispensables : les meilleurs chanteurs ont à l'ordinaire leurs « transitions » toutes prêtes, et leur expérience n'abandonne rien au hasard, tandis que les novices ou les médiocres se tirent d'embarras par quelque platituve inventée-sur-le-champ. Il va de soi, enfin, que la répétition intégrale de tel ou tel motif, et cela plusieurs fois dans la même byline, est un procédé courant que le chanteur manie avec plus ou moins de maîtrise : Vsevolod Miller estime que, dans les grandes bylines (c'est-à-dire les bylines

d'allure lente), les répétitions ne représentent pas moins du tiers de l'ensemble.

Mais la personnalité du chanteur s'affirme encore d'autre manière. Tel chanteur, note M. Boris Sokolov, est si dévot que les héros de ses bylines n'entreprennent rien sans force signes de croix et pieuses inclinations ; tel autre, pareillement dévot, farcit les bylines de mots d'église ; tel autre, qui fut domestique en sa jeunesse, ne manque pas de faire s'arrêter ses héros dans l'anti-chambre ; tel autre, qui est tailleur, fait sauter la tête d'Idolišče le Païen, sous les coups d'Ilja « comme le bouton d'un vêtement ». Et quelle naïveté rustique, dans les discours prêtés à certains personnages : Kalin, le Tsar des Tatars, n'appelle-t-il pas son propre ambassadeur qu'il envoie à Vladimir : « vilain païen de tatar » (*Aj že ly poganyj Talariščo !*) ; — et cet ambassadeur, qui s'est rendu à Kiev, n'invite-t-il pas Vladimir à se préparer à la réception de son maître : « ce chien de tsar Kalin » ! Dois-je ajouter que, dans une byline où les retouches campagnardes sont particulièrement frappantes (pièce n° 15 du recueil de Kirša Danilov), le jeune Ivan Godinovič, après avoir couché par terre son ennemi le tsar Afromej Afromevič, se retire derrière une haie pour y expulser le superflu de la boisson dans l'attitude d'un des génies les plus familiers de la ville de Bruxelles ? Mais ces paysans n'en sont pas moins de vrais artistes, et, parmi les *skazitelji*, il en est plus d'un dont les noms sont acquis à l'histoire de la poésie russe, comme ceux de grands poètes : les Rjabinin, père et fils (Trofim et Ivan), Tupicyn le Sibérien, Marja Krivo-polčnova d'Arkhangelsk.

De ces constatations sur l'état présent de la byline deux faits sont à retenir, et qui ont, l'un et l'autre, une grande portée. D'une part l'aire géographique actuelle de la byline, son aire de survivance, n'est pas celle de ses origines. D'autre part, les éléments dont se compose la byline attestent un fonds littéraire ancien, et qui n'est pas de caractère populaire.

Le premier point est évident. Les bylines sont liées par leurs héros et les paysages qu'elles évoquent à la Russie méridionale, à Kiev, à Moscou, à Novgorod le Grand ; elles n'ont pas été composées dans l'extrême-nord, non plus que dans l'Oural, ni le long de la Volga. Leur apparition a dû accompagner la floraison de belles civilisations provinciales. Elles ont eu leur fortune peut-être dans le Sud et certainement dans le pays de Novgorod et en Moscovie. Les colons de Novgorod, volontaires ou déportés, les ont amenées dans la région des grands lacs et de la mer Blanche. De Moscou, elles ont gagné, par la colonisation, vers le nord-est,

jusqu'à Vologda, et, vers l'est, jusqu'à la Volga et au delà de l'Oural. La civilisation, entre temps, les a étouffées dans la zone de rayonnement des grandes villes où elles avaient été naguère en honneur : elles ont dû, si elles fleurirent jamais dans le payskiévien, en disparaître de bonne heure, car elles n'y ont pas laissé de trace, et les *d. my* ukrainiennes leur sont étrangères ; elles ont disparu même de la région de Novgorod, où l'on est de plus en plus tenté de chercher leur principal foyer ; elles ont sans doute émigré de la Russie moscovite vers l'époque de Pierre le Grand, au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ce sont les anciens colons de la périphérie, à l'est et surtout au nord, qui les ont sauvées de l'oubli. Les colons, en tout pays, sont plus attachés à la tradition que les gens de la métropole ; leur éloignement et le contact avec la nature leur assurent une vie plus indépendante et plus personnelle. Ceux des régions d'Olonec et d'Arkhangelsk ont eu, par surcroît, un double avantage : ils n'ont pas connu le servage et sont restés en majorité vieux-croyants, et c'en était assez pour faire d'eux, dans leurs solitudes, les gardiens naturels de ces bylines dont la Russie civilisée avait perdu le souvenir.

Mais ces bylines, venues de Novgorod et de Moscovie, quels en étaient les auteurs ? Ce ne pouvait être, assurément, les ancêtres de ces grands paysans du Nord. Le fond et la facture poétique des bylines attestent, à n'en pas douter, un patrimoine littéraire ancien, une technique définie, on dirait presque une école. La couche rustique s'étale largement, par touches et retouches successives, sur plus d'une byline, mais sans dissimuler l'original qui n'est pas de souche paysanne. On est dès lors tenté de penser que cette poésie épique n'émane pas de ceux qui nous l'ont conservée, mais qu'elle leur est échue en héritage. Et la mention étrange des « bons compagnons » (*dobry molodcy*), qui figure au début ou à la fin de plus d'une byline, devient du même coup intelligible et révélatrice ; elle n'est rien de moins que la signature du *de cuius* :

Telle est notre vieille histoire, notre histoire vraie,  
 Notre histoire à réjouir la mer bleue...,  
 A distraire les bonnes gens,  
 A se passer de bouche en bouche, entre jeunes compagnons,  
 A faire notre joie de joyeux drilles,  
 Assis à converser de bonne manière,  
 Buvant hydromel et eau-de-vie.  
 Où l'on nous donne à boire, là nous rendons honneur,  
 Nous rendons honneur au grand seigneur,  
 Au bon maître de la maison.

Le soliste d'Olonec ou d'Arkhangelsk nous dit ainsi, sans le savoir, de qui les bylines sont venues à ses aïeux : des « bons com-

pagnons », des « jeunes compagnons », de cette confrérie qu'il nomme de son nom véritable dans plus d'une byline : la *skomorošina*, les *skomoroči*. Le nom est énigmatique, bien que doté déjà d'une demi-douzaine d'étymologies dont les deux plus vraisemblables nous conduisent vers le domaine grec : *σκαραμάγγιον* ; « tunique byzantine d'origine orientale », que Kondakov a minutieusement décrite (*Byzantion*, tome 1,) et *σκόμμαρχος*, qui signifierait « maître en bouffonnerie », mais qu'aucun texte ne nous a jamais attesté. Le métier que désigne ce nom est, par contre, illustré par quantité de témoignages : les *skomoroči* (sous la forme slave *skomrasi*), dans la vieille Russie, étaient des histrions, des jongleurs ambulants, des amuseurs publics, à la fois faiseurs de tours, danseurs, musiciens, chanteurs et acteurs, participant, en personnages indispensables, à toutes les fêtes, noces et festins (en blanc-russe, le mot ne signifie que « violoneux, musicien », en polonais « montreur d'ours »). Les « vieilles poésies russes » (*Drevnija russkija slichotvorenija*) rassemblées par Kirša Danilov étaient, sans doute aucun, de leur répertoire : on les y trouve présentés comme les exécutants de ces cantilènes, on les voit aussi prêtant leur rôle de musiciens et de chanteurs à plusieurs héros des bylines, Dobrynja Nikitič, Solovej Budimirovič, Čurilo Plenkovič, Sadko le Novgorodien. C'étaient des comédiens au sens antique, c'est-à-dire au sens le plus large du mot, à la fois auteurs et exécutants, chanteurs de farces, de gaudrioles et de satires, chanteurs aussi d'aventures héroïques auxquelles ils mêlaient le plus souvent leurs éclats de bonne humeur. Le ton moyen du recueil de Kirša Danilov est frappant à cet égard : c'est celui du fabliau plutôt que de la chanson de geste. Les bylines héroïques elles-mêmes, à les regarder de près, ne sont guère faites que d'exploits de force ou de ruse : l'esprit de chevalerie en est absent, et la morale en est facile. Nous touchons ici la vie véritable de la société russe avant Pierre le Grand, cette vie que les documents écrits ne nous laissent guère apercevoir que par les condamnations sans appel qu'elle inspire à l'Église. Nous touchons une littérature laïque purement orale, et qui diffère singulièrement de la littérature de couvent et de sacristie que les manuscrits nous ont léguée, une littérature libre, reflétant les mœurs et les passions du temps, vigoureuse, crue, souvent licencieuse. *Skomoroch popu ne tovarišč*, dit la sagesse populaire : « *skomoroč* et pope ne sont point camarades ». De fait l'Église n'a pas cessé de dénoncer l'immoralité de ces jongleurs durant tout le Moyen Age ; le Concile du Stoglav, sous Ivan le Terrible, les a solennellement condamnés en 1551 (chap. 41, art. 16), et

le pouvoir des tsars, apportant son renfort à l'autorité ecclésiastique, les a maltraités durant tout le cours du xvii<sup>e</sup> siècle. C'est alors sans doute que, pourchassés et relégués loin des grands centres de la Russie moscovite, les *skomorochi* se sont perdus dans les plus lointaines provinces du nord et de l'est, où des paysans ont religieusement recueilli une succession que l'Église officielle avait tenue pour impie. Les paysans ont recueilli cette succession, et ils ne l'ont pas accrue par la suite. L'inventaire des bylines est au xx<sup>e</sup> siècle ce qu'il était au xvii<sup>e</sup> siècle, compte non tenu de quelques chansons historiques du xviii<sup>e</sup> siècle et du début du xix<sup>e</sup>, dont l'intérêt est médiocre. L'histoire de la byline, dans ces conditions, a quelque ressemblance avec celle des vieilles maisons du xvi<sup>e</sup> ou du xvii<sup>e</sup> siècle destinées à des seigneurs, que leurs maîtres d'autrefois ont laissé lentement se ruiner, et où se sont installés de nos jours de pittoresques artisans, gens de métiers, ouvriers et chiffonniers.

Les *skomorochi* avaient leur école, ou tout au moins une tradition artistique et une technique. Ils apparaissent, dans les relations les plus anciennes où on les trouve mentionnés, comme des étrangers, ou tout au moins des voyageurs venus de loin. Ils portaient, suivant la Chronique de Suzdal', « le costume latin avec une tunique courte » (*hrotopolje*). Tels ils sont représentés sur les fresques de l'escalier de Sainte-Sophie de Kiev ; les musiciens sont vêtus de longs caftans, comme les *Spielman* qui sont figurés dans les miniatures des manuscrits novgorodiens des xiv<sup>e</sup>-xv<sup>e</sup> siècles. Que la plupart d'entre eux soient venus à l'origine de l'empire byzantin, que par la suite ils aient fait des recrues en pays russe et que d'autres histrions venus de l'Europe centrale se soient joints à eux (le mot *skomoroch* existe aussi en Pologne), c'est là le plus vraisemblable. Les *skomorochi*, en tout cas, et cela seul importe, étaient gens qui avaient beaucoup vu et beaucoup entendu, roulé leur bosse en beaucoup de pays et constitué leur technique sous de multiples influences. On n'en saurait trouver de meilleure preuve que la byline sans doute chère aux *skomorochi*, la byline à leur éloge, où Dobrynja joue des *gusli*, déguisé en *skoomroch* :

Il commença à accorder ses *gusli*,  
Pinçant une corde soi-disant de Kiev,  
Une autre de Tsargrad,  
Une autre encore de Jérusalem ;  
Il prit des accords élevés (1),  
Chantant des complaintes d'au delà de la mer bleue.

(1) Proprement en russe : *toncy* « des tons » ; nous avons là, de toute évidence, un terme technique familier aux *skomorochi*.

Et dans une autre version :

Il prit des accords de Novgorod,  
D'autres de Tsargrad....

Mais d'autres chemineaux encore parcouraient les routes du nord vers l'Orient et de l'Orient vers le nord, d'autres chemineaux qui, tout autant que les *skomoroči*, ont dû participer à la création des bylines. C'étaient les *kaliki*, les pèlerins en Terre Sainte, gens de dévotion, assurément, mais tout autant gens d'aventures, de solides gaillards, errant par la terre russe de monastère en monastère, coiffés de leur capuchon à la grecque (*šapka zemli grečeskija*), chaussés de leurs rudes sandales (*kaligi*), leur besace de velours noir au côté et leur gourdin à poignée d'ivoire à la main. Ils ont au moins leur byline à eux, et qui ne peut venir que d'eux seuls, celle des *Quarante pèlerins*, la seule byline du recueil de Kirša Danilov où apparaisse une note religieuse sincère. Les *kaliki* étaient instruits des Écritures, des apocryphes, des vies de saints ; ils devaient compter parmi eux des compagnons frottés de littérature, peut-être sachant lire, écrire ; et tout ce monde avait « vécu » :

On a dans sa jeunesse, beaucoup tué, beaucoup pillé :  
Il faut, quand l'âge vient, sauver son âme

*S molodu mnogo bilo, grableno,  
Pod starost nado duša spasli.*

Ainsi l'expérience des pèlerins allait rejoindre celle des historiens : l'une et l'autre ont leur écho dans les bylines. Et, de même que le répertoire des *skomoroči*, celui des *kaliki* a passé aux paysans, alors que les pèlerins déchus, vers le XVIII<sup>e</sup> siècle, n'étaient plus devenus que de pauvres hères vivant d'aumônes, des « stropiats » (*kalčki*) promenant de vieilles plaintes. Il ne semble pas jusqu'à présent que l'origine d'aucune byline puisse être mise en relation avec un lieu de pèlerinage déterminé. Il ne semble pas non plus qu'un seul nom d'auteur se rattache à aucune byline : le communisme littéraire, ici, s'est imposé sans nulle réserve.

Mais on saisit dès lors les raisons du caractère si complexe que présentent les bylines russes. La tradition en est, somme toute, aussi riche, aussi trouble, aussi pleine d'influences diverses que la destinée de ces vagabonds distingués de la Russie médiévale : histrions et pèlerins, *skomoroči* et *kaliki*. C'est la tâche des historiens de retrouver les fils, certains fils au moins de cette tradi-



tion. Il faut quitter ici le terrain sûr sur lequel nous nous étions d'abord placés, ce terrain du présent, où, pour notre bonheur, nous avons trouvé un petit nombre de connaissances certaines. En remontant aux *skomorochi* et aux *kaliki*, nous avons déjà passé de ce que nous savions à ce que nous commençons à savoir, à ce que nous entrevoyons. Mais le terrain des sources, où il faut bien finir par se risquer, est singulièrement mouvant.

Les sources des bylines russes sont multiples et le plus souvent obscures. Quelques-unes, pourtant, semblent acquises, ou tout près de l'être. C'est à elles seules qu'il convient de se tenir.

Il est d'abord une série de bylines dont la genèse se laisse aisément concevoir et que les historiens pourront éclaircir à la lumière des documents, le jour où ils le daigneront : ce sont celles des bylines qu'on appelle parfois « chansons historiques », d'Ivan le Terrible à Napoléon en passant par Pierre le Grand. Elles ne sont rien de moins qu'une sorte d'enregistrement poétique de la chronique nationale suivant l'imagination populaire. Nous y trouvons l'histoire romancée par le peuple : ainsi Ivan y devient le meurtrier volontaire de son fils, alors que dans la réalité il ne l'a tué que par accident d'un coup d'épieu, en un jour de colère. Cette histoire romancée est en pleine floraison au *xvi<sup>e</sup>* siècle, la plus belle époque de la byline ; elle garde encore sa vigueur au *xvii<sup>e</sup>* siècle et jusque vers la fin du règne de Pierre le Grand ; elle se vulgarise et s'appauvrit ensuite : les poèmes sur Anne, Élisabeth et Catherine n'ont plus que l'allure de chansons de régiments, et les pièces contre Napoléon procèdent surtout de la satire et de la farce politique.

Mais ce sont les bylines du Sud et de Novgorod, et plus encore les bylines des héros dits primitifs, Volga, Svjatogor et Mikula, dont les origines demeurent en grande partie mystérieuses. L'élément politique, s'il y fut jamais, se perd ici dans le roman d'aventure. On reconnaît bien quelques noms historiques, mais l'identification en est délicate, et ce serait sans doute une erreur de méthode, en fait de tradition populaire, que de prétendre distinguer le Vladimir Svjatoslavovič du *x<sup>e</sup>* siècle de Vladimir Monomaque du *xii<sup>e</sup>* siècle : le peuple se contente du seul Vladimir Beau-Soleil (*Krasno-Solnyško*). La chronique mentionne un Dobrynja, oncle maternel du Vladimir du *x<sup>e</sup>* siècle, et une légende manuscrite précise que ce prince « baptisait par le glaive » tandis que « *Puljata* baptisait par le feu » : or le Dobrynja des bylines arrache au Dragon la princesse Zabava *Puljalična* qu'il a faite prisonnière. Mais la chronique de Suzdal', dans une de ses versions, nomme aussi un Dobrynja de Rjazan, « Dobrynja à la

ceinture d'or », tué sur la Kalka. Les noms de certains khans des Polovtses, qui figurent dans les bylines, sont attestés par les chroniques : Kontchak et Atrak (xii<sup>e</sup> siècle) et même Tougor-Khan (xi<sup>e</sup> siècle), devenu Tugarin-Zmëeviç. Il en est de même du khan tatar Baty (xiii<sup>e</sup> siècle), devenu Batyga, et de Mamaï, le vaincu de la bataille de Kulikovo (en 1380). Le nom de Kalin Tsar est un dérivé évoquant le souvenir de la rivière *Kalka*, sur les bords de laquelle avait été livré le grand combat de 1224. C'est à ce combat que la chronique signale la mort de plusieurs grands soldats, et parmi eux d'Alexandre Popoviç, de Rostov — qui ne serait autre qu'Alëša Popoviç le légendaire. Un Sadko est mentionné dans la Chronique de Novgorod ; un Vaska Buslaev dans la Chronique dite de Nikon. Mais quelle conclusion tirer du fait que quelques noms historiques se retrouvent dans les bylines et quelques autres paraissent s'y retrouver ? Il serait au moins imprudent d'affirmer qu'elles ont été composées du vivant de ces personnages et sous l'effet direct de leurs actes. La chronique avait sauvé ces noms de l'oubli : ne serait-ce pas elle aussi qui, à quelques siècles de distance, les aurait appris aux auteurs des bylines ? Ces bylines « légendaires » offrent un contraste saisissant avec les bylines « historiques » ; et, à qui les relit de sang-froid, elles ne donnent pas l'impression, en l'état où la tradition nous les a livrées, de refléter directement une époque proche de celle où vivaient leurs auteurs : elles ont, tout en évoquant souvent des paysages méridionaux, le recul de l'espace et surtout celui de la légende, si bien qu'on en vient naturellement à se demander si la plupart d'entre elles n'auraient pas été composées plus tardivement qu'on ne le suppose à l'ordinaire, peut-être vers la fin du xv<sup>e</sup> siècle, peut-être même au cours du xvi<sup>e</sup> siècle, au moment qui marque l'apogée de cette épopée dite populaire.

S'il est un peu chimérique de s'appliquer à percevoir, dans les bylines anciennes, un écho direct de l'histoire, on est fondé par contre à rechercher par quels liens elles tiennent à la littérature du Moyen Age russe. Ces liens sont nombreux, et l'on en saisit plusieurs à coup sûr. Ainsi la Chronique de Kiev (version Laurentine) offre le sujet du mariage de Vladimir par la grâce de Dunaj ; le nom de Dunaj, qui est celui d'un voévode de Volhynie du xiii<sup>e</sup> siècle, a seulement été substitué à celui de Dobrynja. Ainsi encore Alëša Popoviç abandonne le service du prince de Rostov pour celui du prince de Kiev en plein accord avec le témoignage de la Chronique de Tver', à l'année 1224. Le combat d'Ilja de Murom avec l'Idole (Poganoë Idolišče) reproduit un épisode de la *Vie de saint Abraham de Rostov*. De même l'aventure de

Michajlo Potyk, qui rencontre une jeune fille au bord d'un lac, est en rapport évident, malgré les épisodes dont elles l'accompagnent, avec la légende du saint bulgare, Michail de Potuka. L'ataman des quarante pèlerins est convaincu de vol par la femme qu'il a repoussée dans les mêmes conditions que le Joseph de l'Ancien Testament. La byline de Vasilij Okuljevič n'est qu'une variation poétique sur la légende de l'enlèvement de la femme de Salomon par Kitovras. Et, s'il est au moins douteux que Volga puisse être identifié avec l'Oleg Věšči de la Chronique, qui ne sera tenté de reconnaître dans le prodigieux laboureur Mikula Seljaninovič le Jésus à la charrue d'un des apocryphes les plus répandus ? Et voilà du même coup l'un des héros dits primitifs qui échappe à la famille des Titans. Mieux que la mythologie, les chroniques et la *Paleja*, et les apocryphes, et les vies de saints nous renseigneront sur l'origine des bylines.

Il y a, par contre, deux textes importants auxquels les bylines semblent ne rien devoir, et le constater est d'autant plus piquant qu'il s'agit précisément des seuls textes de la littérature vieux-russe qui, par leur inspiration et par leur forme, se rattachent, bien qu'en prose, au genre de la byline : le *Dil de la compagnie d'Igor* (le *Slovo*), et la *Zadonščina*. Ces bylines écrites sont isolées des bylines orales, des véritables bylines. Aussi bien sont-elles isolées de tout le reste de la littérature russe. La *Zadonščina* est une œuvre toute factice de la fin du xv<sup>e</sup> siècle, qui a au moins le mérite d'attester pour cette époque un certain style épique. Le *Slovo*, qui lui est visiblement apparenté, serait du xii<sup>e</sup> siècle. Mais le manuscrit en a disparu en 1812, dans l'incendie de Moscou : il avait été publié dans des conditions détestables et n'avait jamais fait l'objet d'un examen sérieux. Il est regrettable que les savants russes, qui considèrent ce texte comme fondamental et lui ont consacré des travaux considérables, ne se soient jamais posé courageusement la question essentielle, ou plutôt la question préalable qu'avait indiquée Kačenovskij : celle de son authenticité, ou tout au moins de son antiquité.

Ainsi l'on aperçoit dans la littérature même du Moyen Age russe certains des éléments que les auteurs des bylines ont mis en œuvre. Mais la Russie d'alors n'est qu'une lointaine province de tout le monde médiéval, des Francs de France aux Francs d'Orient, des Scandinaves et des Allemands aux Tatars de la Volga et aux Montagnards du Caucase. Cette Russie où se mêlent Slaves, Finnois et Tatars, est le carrefour de nombreuses traditions orales. Les *skomoroči* et les *kaliki* qui la parcourent ont beaucoup appris au long de leurs voyages ; quelques-uns peut-

être ont beaucoup lu. Ils rempliront les bylines d'éléments venus de toutes parts et si divers que nul, fût-ce Alexandre Veselovskij, ne pourrait prétendre en épuiser l'inventaire. Mais là encore les emprunts précis prennent la place des mythes indo-européens. La byline de Svjatogor, jadis tenue pour la plus proche du lendemain de la création, se ramène au thème de la femme enfermée dans un coffret, à l'histoire du géant caucasien Mukkara que M. Georges Dumézil vient de rajeunir dans son livre sur les Nartes, au *Dialogus de morte* ou *Disputoison de l'âme et du corps* et, pour le reste, à l'histoire biblique de Samson ; et voilà qu'un Titan encore nous fait défaut en même temps qu'une byline de plus est reconnue pour tardive. Il'a de Murom, qui est le plus illustre des héros et dont le nom semble avoir rayonné jusque dans les sagas (Ilias von Riuzen, dans la saga de Tidrek, du milieu du XIII<sup>e</sup> siècle), demeure énigmatique en lui-même, mais les épisodes des poèmes qui lui sont consacrés ont une parenté qui se laisse aisément définir : le combat du père et du fils, par exemple, apparaît, entre l'Occident et l'Orient, comme l'anneau d'un chaîne de légendes qui va de l'Iran (Rustem et Zohrab) à travers le Caucase (Rostom et Zurap), à l'Esthonie (Kivvi-ala), à l'Allemagne (Hildebrand et Hadubrand), aux pays celtiques (Clisamor et Carton). La Nastasja guerrière, qui fut la fiancée du prince Vladimir, est rapprochée de la Brunhild germanique. Sadko n'est plus seul à rendre visite au roi de la mer ; il va retrouver en Finlande le musicien Veinemeinen du *Kalevala*, et en France le Sadoe de *Tristan le Léonais* : la byline en a fait un hardi marchand de Novgorod et un protégé de saint Nicolas, patron des hommes en danger sur l'eau.

Mais, à dire vrai, ce n'est pas le repérage dans l'épopée russe des sujets errant par le vaste monde qui nous éclairera le mieux sur l'histoire des bylines. La quête des parallèles à travers l'espace et le temps deviendrait vite un jeu facile et vain. Il est aisé de multiplier les parallèles : il est trop souvent impossible d'établir entre eux des rapports précis. Cette contemplation d'horizons reculés a son prix, mais le temps en est passé. Les meilleurs esprits, las de n'apercevoir que des nuées voyageuses, sentent l'inquiétude les gagner et se replient sagement sur un domaine limité. On sait quelles sont, à l'intérieur de ce domaine, les positions les plus sûres : sur le plan du présent, une étude de plus en plus fouillée des conditions dans lesquelles la byline vit encore à l'écart du monde moderne, — dans le passé, un effort de documentation historique vigoureux, mais exempt de partis pris et prudent — enfin, et cela est capital, le retour au texte même des œuvres. On a

beaucoup lu les bylines, et leur lecture, pourtant, nous réserve encore bien des découvertes.

C'est en les lisant et relisant que nous en mesurerons la complexité et la mobilité. Sous les apports successifs des générations et des chanteurs, nous commencerons à discerner les parties les plus anciennes, et nous apercevrons comment s'est peu à peu formée cette compagnie de héros légendaires, telle qu'elle nous apparaît aujourd'hui. Le prince Vladimir de Kiev nous montrera ses divers visages : tantôt potentat de fabliau festoyant et provoquant les exploits de ses bogatyrs (*laskovyj knjazj, Krasno Solnyško*), tantôt grand seigneur poltron tombant à quatre pattes en entendant le sifflement de Solovej, tantôt défenseur de la chrétienté de Kiev contre les nomades païens de la steppe, tantôt despote à la manière de certains grands-princes de Moscou. Nous verrons les Tatars se substituer aux Finnois et aux Polovtzes, puis, dans des variantes postérieures, les uns et les autres se fondre dans une énumération pour ainsi dire rituelle : Polovtzes, Tchoudes et Tatars. Nous verrons surtout s'organiser ce cycle d'Ilja, le plus célèbre des héros en même temps que le plus énigmatique : Ilja, sans doute d'abord seigneur de Morovijsk, dans le pays de Černigov, puis « le vieux Cosaque Ilja », puis encore plus tard « Ilja le paysan », Ilja attirant à lui la matière épique, prenant la place de héros plus anciens, comme Dobrynja et Aleša Popovič, cet Aleša à qui son patronymique clérical (Popovič « fils de pope ») a fait quelque tort dans l'estime populaire, si bien que la tradition lui a enlevé, pour le reporter sur Ilja, l'honneur d'avoir abattu Poganoe Idolišče. La connaissance de cette matière mouvante nous consolera de notre ignorance, si grande par ailleurs et, nous avons tout lieu de le craindre, irrémédiable. A défaut des origines, que nous sommes condamnés trop souvent à ne pas atteindre, nous apercevrons l'évolution, et cette évolution, en nous éclairant sur la valeur toute relative de la notion d'origine, nous présentera d'elle-même une explication suffisante, sinon exhaustive, de nombre des problèmes que pose l'étude des bylines.

#### INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

Les recueils essentiels de bylines sont ceux de Kirša Danilov (2<sup>e</sup> éd., Moscou, 1818 ; 3<sup>e</sup> édition, Pétersbourg, 1893 ; 4<sup>e</sup> édition, Pétersbourg, 1901), — de Rybnikov (1861-1867, et nouvelle édition en 1909), — de Hillferding (Pétersbourg, 1873, et 2<sup>e</sup> édition, 1894-1900, avec un index publié en 1909 par N. V. Vasiljev), — de P. V. Kireevskij (p. p. N. A. Bezsonov, Moscou, 1862-1874). — de N. S. Tichonravov et V. F. Miller (Moscou, 1894), — de

A. V. Markov (Moscou, 1901), — de A. D. Grigorjev (Moscou, 1904 et 1906), — de N. E. Ončukov (Péttersbourg, 1904), — des frères Sokolov (Moscou, 1915), — de M. N. Speranskij (Moscou, 1916-1919).

Comme ouvrages d'ensemble récents, il faut retenir : Vsevolod Miller, *Očerki russkoj narodnoj slovesnosti* (Moscou, 1897-1924), et M. N. Speranskij, *Russkaja ustnaja slovesnost* (Moscou, 1917). On trouve dans ce second ouvrage une bibliographie détaillée des travaux antérieurs. Boris Sokolov a composé un petit volume d'introduction et de commentaires extrêmement pratique : *Byling, istoričeskij očerk, leksy i kommentarii* (Moscou, 1918, avec une bibliographie sommaire afférente à chaque byline).

Les études fondamentales sur les *skomorochi* et sur les *kaliki* restent respectivement celles de A. Faminčyn, *Skomorochi na Rusi* (Péttersbourg, 1889) et de I. I. Sreznevskij (dans les *Žapiski* de l'Académie des sciences de Saint-Péttersbourg, 1862). Boris Sokolov a consacré une excellente plaquette aux chanteurs modernes : *Skaziteli* (Moscou, s. d., Gosizdat).

Le vers des bylines a été étudié surtout par F. E. Korš (*Izvestija old. russk. jaz. i slov. Ak. nauk*, 1897) et par A. L. Maslov (*Izvestija Obšč. ljub estestv. antropol. i etnogr.*, CXIV). V. Žirmunskij résume brièvement l'état des questions dans *Vvedenie v metriku!* Leningrad, 1925, pp. 242-249).

Le tome I du manuel de Jan Máchal, *Slovanské literatury* (vol. I, v Praze, 1922), contient un aperçu rapide, mais suggestif, du développement de la poésie épique dans les domaines grand-russe (bylines), ukrainien (*dumy*) et serbo-croate (*pesme*).

---

# Le Roman rustique

(SUISSE - ALLEMAGNE - FRANCE - ANGLETERRE)

1840-1860

par Paul VAN TIEGHEM,

Chargé de conférences à la Sorbonne.

---

## I

### INTRODUCTION.

J'ai exposé à plusieurs reprises, tout récemment avec plus d'ampleur et de précision dans mon volume sur *La littérature comparée* (Collection Armand Colin ; III<sup>e</sup> partie : *La littérature générale*), le principe, le rôle et les méthodes de la littérature générale, qui étudie dans plusieurs nations et dans plusieurs langages des productions littéraires analogues de forme ou de fond, soit contemporaines, soit successives, mais dans ce cas appartenant à la même tradition ou révélant des inspirations voisines. Nous allons vérifier cette conception de l'histoire littéraire internationale sur un exemple, le *roman rustique*. Il s'agit là d'un genre littéraire bien défini, bien connu, qui a compté et qui compte encore des chefs-d'œuvre ; bien vivant, comme l'atteste le succès récent en France des romans de Ernest Pérochon, Henri Pourrat, Jean Giono, et de tant d'autres. C'est un genre relativement récent dans la littérature européenne : il compte à peine un siècle d'existence. C'est un genre qui n'est pas conventionnel, factice, simple forme passagère et artificielle de la fantaisie créatrice ; il est évident que, dans le cas du roman rustique, le cadre, l'objet, l'expression sont étroitement liés ; tous ensemble composent une *forme d'art* qui a permis à l'écrivain de se révéler, qu'il a traitée consciemment de telle ou telle façon, mais en respectant les conditions essentielles ; et qui a puissamment influé, par ses possibilités, ses limitations, ses exigences, sur l'expression de son talent.

Nous considérerons le roman rustique à ses débuts, de 1840 à 1860 : vingt années au cours desquelles il offre en plusieurs pays des œuvres intéressantes et souvent d'une grande valeur, où l'on peut en distinguer déjà les tendances diverses et les variétés principales. Nous ne l'étudierons que dans quatre pays et dans trois

langues : Suisse alémanique et Allemagne, France, Angleterre. Nous concentrerons notre attention sur un assez petit nombre d'œuvres significatives parmi celles des romanciers rustiques que nous considérons. Je serais heureux si je pouvais montrer par un exemple limité, mais précis, que la littérature générale n'est pas forcément une étude encyclopédique, qui exigerait des connaissances linguistiques exceptionnelles et d'immenses lectures, ou qui se contenterait de dérouler aux yeux de vastes et vagues panoramas ; qu'elle peut au contraire animer de son esprit et aider de ses méthodes quiconque se pose un problème d'histoire littéraire intéressant plusieurs littératures, même si ce problème est très limité dans le temps et dans l'espace, pourvu que le travailleur se place à un point de vue nettement international.

Ces quelques leçons ne visent pas d'ailleurs à traiter complètement le sujet ; elles ne présentent que le cadre de l'enquête, son esprit, sa méthode, et cherchent à en dégager les principaux résultats. Une étude beaucoup plus longue et minutieuse, appuyée sur une documentation plus riche et plus précise, notamment en ce qui concerne les origines du roman rustique dans la biographie des auteurs, et les influences possibles, serait nécessaire à qui voudrait peindre dans tous ses détails le tableau que nous ne faisons qu'esquisser.

Voici, au reste, un tableau chronologique très simplifié auquel nous pourrions nous reporter au cours de ces leçons :

1841. — Jeremias Gotthelf (1797-1854, Bernois) : *Uli der Knecht*.  
 1842-1844. — Berthold Auerbach (1812-1882, Souabe) : *Schwarzwälder Dorfgeschichten* (vol. I et II).  
 1844. — Honoré de Balzac (1799-1850, Français) : *Les Paysans* (chap. I-XIII en feuilleton dans la *Presse*).  
 1844-1850. — Adalbert Stifter (1805-1868, Autrichien) : *Studien*.  
 1845. — Auerbach (*Schwarzwälder Dorfgeschichten*) : *Sträflinge*.  
 1846. — George Sand (1804-1876, Berrichonne) : *La Mare au Diable*.  
 1847. — Jeremias Gotthelf : *Käthi die Grossmutter*. — George Sand : *François le Champi*.  
 1848. — George Sand : *La Petite Fadelle*.  
 1849. — Jeremias Gotthelf : *Uli der Pächler*.



1851. — Joseph Rank (1817-1895, de la Bohême allemande) : *Aus dem Böhmerwalde*.
1852. — B. Auerbach (*Schwarzwälder Dorfgeschichten*) : *Diethelm von Buchenberg. Brosi und Moni*.
1853. — B. Auerbach (*Schwarzwälder Dorfgeschichten*) : *Der Lehnhold*. — A. Stifter : *Bunte Steine*. — G. Sand : *Les Mailres Sonneurs*.
1855. — Balzac : *Les Paysans* (en volume, éd. posthume et complétée).
1856. — B. Auerbach : *Barfüssele*. — Gottfried Keller (1819-1890, Zurichois) : *Romeo und Julie auf dem Dorfe*.
1817. — J. Rank : *Achtspännig*. — Björnstjerne Björnson (1832-1910, Norvégien) : *Synnove Solbakken*.
1858. — B. Björnson : *Arne*.
1859. — George Eliot (1819-1880, Anglaise) : *Adam Bede*.

De ces quelques nouvelles ou romans particulièrement significatifs, publiés au cours de la période que nous considérons, nous retiendrons particulièrement ceux de Gotthelf, Auerbach, Balzac, George Sand et George Eliot pour y puiser des exemples. Nous souhaitons que cette esquisse invite un comparatiste à reprendre la question pour la traiter plus amplement, en faisant une étude minutieuse et complète de tous les romans rustiques ci-dessus indiqués, et en leur adjoignant d'autres ouvrages contemporains, appartenant aux mêmes littératures ou à d'autres.

Avant la période dont nous nous occupons, l'expression même de *roman rustique* aurait paru présenter une contradiction dans les termes. Tout roman devait être romanesque, soit par les aventures, soit par les sentiments. Or, la vie des champs n'offre pas, au premier aspect, d'aventures intéressantes ; elle est trop unie, trop simple. Elle n'offre pas non plus de sentiments complexes et raffinés ; les âmes y sont trop élémentaires, et le souci quotidien de la vie matérielle, la dure astreinte au labeur perpétuel y sont peu propices aux complications sentimentales. D'ailleurs, les lecteurs du roman étaient, en général, des citadins, qui ne connaissaient guère les paysans, ou qui, s'ils les connaissaient, s'intéressaient

peu à eux, les jugeant grossiers, et en tout cas ne les estimaient pas dignes d'entrer dans la littérature.

Comment s'est préparée cette grande nouveauté ?

### LES ANTÉCÉDENTS DU ROMAN RUSTIQUE.

Il y a un siècle, le roman rustique n'existait pas. Aujourd'hui, c'est une forme de l'art littéraire qui est très cultivée en tout pays et qui obtient partout des succès mérités. Comment s'est préparée cette implantation d'un genre dans le terrain de la littérature européenne ? Quelles sont les formes d'art, parmi celles qui avaient été cultivées précédemment, qui ont pu frayer le chemin au roman rustique en attirant l'intérêt sur les habitants de la campagne, en exerçant les écrivains à les peindre, et le public à s'y intéresser ?

1<sup>o</sup> L'*idylle* classique, celle de Théocrite et de Virgile, avait pour personnages des bergers, et parfois des laboureurs ; le poète évoquait rapidement leurs travaux, leurs jeux, leurs amours. Malgré la part de convention inséparable du genre, l'*idylle* antique sent la campagne, surtout dans Théocrite ; la vie rustique y est indiquée avec un réalisme parfois assez accentué. Chez les modernes, cet élément de l'*idylle* s'efface presque toujours. En Italie, en France, en Allemagne, partout, l'*idylle* perd tout contact avec la vie réelle des champs. Dans le XVIII<sup>e</sup> siècle français, à l'*idylle galante* vient s'opposer l'*idylle naïve*. C'est le triomphe européen de Gessner (voir sur cette question mon *Préromantisme*, t. II). Mais Gessner et ses imitateurs tournent le dos à la direction qui pouvait mener au roman rustique. Leurs bergers sensibles et vertueux habitent une Arcadie de rêve. Déjà, parmi les controverses que fit naître ici et là l'éclatant succès de Gessner, on note des protestations qui témoignent que le désir d'un vrai roman rustique commençait à se faire sentir. Ainsi le peintre Müller, dès 1775, dans ses *Idylles du Palatinal*, met en scène un vieux paysan devant qui on fait lecture des *Idylles* de Gessner, et qui ne mâche pas son désappointement :

Ça, des bergers ! Ce sont de drôles de corps qui ne sentent pas comme nous le chaud et le froid, qui n'ont jamais faim ni soif, qui ne vivent que de la rosée et des fleurs... Ils bavardent comme un maître d'école sur la magnanimité et un tas d'affaires comme ça, qui ne sont pas pour des gardeurs de troupeaux, et, bon Dieu ! ce que nous avons tous les jours devant les yeux, ce qui nous touche le cœur, ils n'en soufflent pas mot !

2<sup>o</sup> Plus que l'*idylle* proprement dite, le *roman pastoral*, qui en dérivait, pouvait offrir une première forme encore vague et in-

certaine du roman rustique. *Daphnis et Chloé* en offrait le principal modèle. Sannazar, à la Renaissance, avait lancé le premier la mode des *Arcadies*, qui parurent en Italie, en Espagne, en Angleterre au xvi<sup>e</sup> siècle, et dont l'*Astrée* est une survivance. Encore des bergers ; point de vie rurale. Sous l'influence de Gessner, le roman pastoral reflorissait depuis 1760, et parfois se colore d'un peu de vérité rustique, très peu. L'exemple de Florian le montre : il a quelque sentiment du paysage, mais non des paysans. Le roman pastoral restait, plus encore que l'idylle, incurablement idéaliste et conventionnel.

3<sup>o</sup> Le xviii<sup>e</sup> siècle a créé, en Angleterre et en Allemagne, le *poème rustique*, genre nouveau qui apparaît partiellement dans Shenstone, dans Goldsmith, dans Cowper, qui se montre nettement dans *Le 7<sup>e</sup> anniversaire* et *Luiſe* de Voss, dans la partie rustique de *Hermann et Dorothee*, dans Langhorne, dans Crabbe, dans quelques poèmes suédois ; et il faut noter la variété appelée en Suède *poème de presbytère de campagne*. On peint en vers les mœurs contemporaines des campagnes, souvent en les idéalisant. La même tentative est reprise au xix<sup>e</sup> siècle en France, par Laprade dans *Pernelle*, Brizeux dans *Marie*, Mistral dans *Mireille* ; ces poèmes sont justement contemporains des romans rustiques que nous étudions. Mais il faut noter qu'avant 1840, les quelques essais de poèmes rustiques qu'on peut citer mettent en scène plutôt des bourgeois que des paysans, et que la scène se déroule volontiers autour de la petite ville, du presbytère, du château. Il faut néanmoins retenir cet essai de concilier la beauté idéale avec la vérité de certains détails.

4<sup>o</sup> Dans les romans du xviii<sup>e</sup> siècle, si l'on n'y trouve pas encore de roman rustique, on parle quelquefois des paysans et de leurs occupations. Dans la *Nouvelle Héloïse*, dans *M<sup>lle</sup> de Sternheim* de Sophie Laroche, dans quelques romans anglais, on aperçoit la vie de la campagne à l'arrière-plan ; mais au premier plan est toujours le château ou la maison bourgeoise, avec leurs habitants. Les paysans offrent tout au plus des types de valets et de servantes, de journaliers, de vieilles nourrices ; quelques chaumières s'aperçoivent dans le lointain, mais l'action ne se concentre pas au village.

5<sup>o</sup> Le seul écrivain qui, au xviii<sup>e</sup> siècle, annonce par quelques traits importants le roman rustique du xix<sup>e</sup>, c'est Restif de la Bretonne. La *Première Époque de Monsieur Nicolas* ou *le Cœur humain dévoilé*, et surtout la *Vie de mon Père*, offrent, parmi d'autres souvenirs personnels, les éléments d'un tableau de la vie vil-

lageoise en France dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, période à laquelle remontent ces souvenirs, rédigés peu avant la Révolution. Mais ce ne sont pas des romans ; si Restif connaît bien la campagne, ses habitants et leurs mœurs, s'il les peint parfois avec un réalisme très neuf, qui alterne d'ailleurs avec un optimisme béneux, il ne se soucie pas d'en composer une véritable œuvre d'art.

La période immédiatement antérieure à l'écllosion du roman rustique ne paraît pas révéler de signes avant-coureurs. Le romantisme n'était guère favorable à l'observation patiente et exacte des humbles réalités villageoises. A défaut de romans rustiques proprement dits, on rencontre ici et là des éléments rustiques dans un certain nombre de romans. En Angleterre, divers romanciers des petites villes provinciales font une certaine place aux paysans ; de même Walter Scott dans maint récit dont l'Ecosse était le théâtre. En Allemagne, Jean-Paul leur emprunte des figures pleines de bonhomie, sur lesquelles son humour se penche avec bienveillance. En France, Gérard de Nerval leur fait une place dans *Sylvie* ; Balzac, dans *Les Chouans*, innove en introduisant dans son roman historique un fort élément rustique, types, mœurs, langage ; George Sand, dans bien des pages de ses premiers romans, à partir de *Valentine*, dessine avec complaisance des paysans et des coins de village ou de paysage agreste. Mais aucun de ces romans n'est proprement et complètement un roman rustique, tel que ceux dont nous allons parler.

#### L'ÉPOQUE LITTÉRAIRE ET SOCIALE.

Comment se fait-il que, peu après 1840, le roman rustique ait jailli presque en même temps sur divers points de l'Europe occidentale, et que ces antécédents incertains et équivoques aient fait place à un genre déjà bien assuré, bientôt en possession de presque tous ses moyens ? Il semble qu'on puisse trouver à ce phénomène diverses causes, les unes littéraires, les autres sociales, qui rendaient cette époque plus favorable que les précédentes à l'écllosion du roman rustique.

Dans le vaste domaine du roman, le romantisme n'avait pu créer qu'un genre nouveau, le roman historique. Là il trouvait à se manifester dans plusieurs de ses traits essentiels : son goût pour l'évocation d'un passé historique ou légendaire, pour la couleur locale, pour les traditions nationales, pour les faits héroïques. Mais il ne fallait pas demander aux romantiques des diverses nations de se pencher avec une patiente complaisance sur la vie humble.

et bornée du paysan, de lesuivre danssesintérêts et ses affections, d'écouter sa voix monotone et son langage prosaïque et grossier. Vers l'époque qui nous occupe, une forte réaction commence à se faire sentir. Le romantisme est déjà sur son déclin ; le réalisme paraît à l'horizon. Le romantisme avait été une réaction nécessaire contre la littérature raisonnable, abstraite et incolore du XVIII<sup>e</sup> siècle ; le réalisme sera une réaction non moins nécessaire contre la littérature passionnée, personnelle, bariolée, de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Non que toutes les conquêtes du romantisme soient menacées, loin de là ; mais une part en est abandonnée, sauf de quelques romantiques impénitents. Des tempéraments essentiellement romantiques, comme Balzac, unissent à une imagination hyperbolique le goût des faits exacts, de l'observation minutieuse, de la vie réelle. On commence à s'intéresser à la vie sous toutes ses formes, bourgeois, populaire, villageoise aussi. Le lecteur a pris des romantiques, et notamment du roman historique à la Walter Scott, le goût des descriptions minutieuses ; il admettra bientôt la description des humbles réalités contemporaines. La littérature se fond désormais avec la vie ; par une nouveauté sans exemple jusqu'alors dans toutes les littératures de l'Occident, les esprits les plus élevés et les artistes les plus conscients de leur valeur se plaisent à peindre longuement les scènes les plus simples, les plus vulgaires, de la vie bourgeoise ou paysanne, et y intéressent leurs lecteurs. De ce grand mouvement vers la vérité de la vie quotidienne le roman rustique a pris naissance. Il ne pouvait éclore que dans un terrain ainsi préparé ; et il est éclos surtout dans des pays où les lecteurs étaient plus accessibles à ce genre de plaisir, où le contraste entre la haute littérature et la vie réelle était moins prononcé, où le classicisme, puis le romantisme avaient laissé des traces moins profondes, en Suisse et dans l'Allemagne du Sud.

Cette nouvelle époque littéraire est aussi une nouvelle époque sociale. A la société de l'ancien régime achève de se substituer la société moderne. Le paysan n'est plus serf ; il est libre, souvent il est devenu propriétaire ; même là où il est libre depuis longtemps, comme en Suisse, son bien-être s'est accru, son importance sociale aussi. Mieux vêtu, mieux nourri, plus instruit, mais pourtant très rustique encore, et bien plus différent qu'aujourd'hui du citoyen, il mérite d'attirer et de retenir l'attention. Selon les pays et selon les cas, on se pose à son sujet diverses questions sociales dont nous trouvons l'écho dans nos romanciers : rapports avec les grands propriétaires, division de la propriété ou majorat, conditions du fermage, progrès des idées démocratiques, parfois socialistes, ou attachement au bon vieux temps. La grande industrie naissante

appelle des bras qui trouveront à s'y employer mieux qu'aux champs ; la condition des campagnards tendant à se rapprocher de celle de l'habitant de la petite ville, les idylles entre citadin et villageoise se multiplieront, des mariages seront conclus qui ne trourneront pas toujours heureusement. Le paysan entre dans la littérature, non comme une figure de convention, un type aussi artificiel que les Arlequin ou les Pierrot de la comédie, mais tout entier, dans son être solide et massif, avec sa physionomie fermée, souvent rude et parfois fûtée, avec son corps vigoureux, dur à la souffrance, avec ses écus, son bétail, ses gens, sa ferme, ses travaux pénibles, ses plaisirs rares et grossiers, ses int'êts, les multiples liens qui l'unissent à tout le petit monde qui l'entourne, mais aussi avec ses sentiments élémentaires et puissants, sa cupidité, son avarice, ses haines, son amour profond, souvent timide et gauche d'expression, sa jalousie, son dévouement.

#### LES ŒUVRES.

##### *Jeremias Gollhelf.*

Jeremias Gotthelf peut être considéré à bon droit comme le premier en date, dans l'Europe occidentale, des romanciers rustiques proprement dits. Il s'appelait de son vrai nom Albert Bitzianus (1797-1856) ; il était pasteur dans le canton de Berne, et exerça longtemps son ministère à Lützelflüh dans l'Emmental. Il débuta en 1836 avec son *Miroir de la vie rustique ou Histoire de Jeremias Gollhelf (Bauernspiegel oder Lebensgeschichte des Jeremias Gollhelf)*, autobiographie d'un garçon aux nombreux avatars, qui passe même par la vie militaire. Ce roman d'un type nouveau obtint un certain succès, au moins en Suisse, et l'auteur adopta pour le reste de sa carrière littéraire le nom qu'il avait donné à son héros. Son premier roman rustique fut *Uli valet de ferme (Uli der Knecht, 1841)* qui fut suivi de nombreux autres récits de valeur très inégale publiés jusqu'à 1852 : au total vingt-quatre volumes en seize ans. Dès *Uli der Knecht*, le succès avait été vif en Allemagne. On saluait en Gotthelf le créateur d'un réalisme nouveau, d'un roman plus sain et plus vrai.

Le cadre de ses romans est formé par l'Emmental, riche pays agricole où domine l'élevage des bêtes à cornes et la fabrication des célèbres fromages qui lui doivent leur nom. Ce sont des fermes écartées plutôt que des villages. Le fermier y vit relativement isolé, entouré de ses gens et de ses bêtes, dans une indépendance assez jalouse et orgueilleuse ; toutefois, d'une ferme à l'autre, les com-

mérages abondent et les regards curieux sont perçants. Chacun surveille du coin de l'œil les travaux, les récoltes de son voisin, et connaît à bien peu près l'état de sa fortune. De ces paysans, beaucoup sont riches ; propriétaires de leurs exploitations depuis des générations, ils forment une noblesse paysanne, *Bauernadel*. Le pays est libre ; aucune aristocratie, aucune trace de servage ni d'oppression. Cette liberté traditionnelle donne à ces paysans une allure digne et fière ; ils ont leur honneur, souvent orgueilleux, parfois étroit et jaloux.

Ce monde si fermé aux influences extérieures et si spécial, Gott-helf le connaît bien : ses fonctions de pasteur l'ont conduit de la riche ferme à la chaumière du journalier, l'ont fait pénétrer dans les familles et en pénétrer les secrets. On peut même dire qu'il étale trop volontiers cette intime et parfaite connaissance qu'il possède de son sujet. Son art est celui d'un initiateur : il reste timide et un peu gauche.

L'action est très simple. Uli, quand nous faisons sa connaissance, est valet chez maître Rodenbauer, propriétaire d'une ferme d'importance moyenne. Il a des défauts ; son maître, qui est un peu trop le maître idéal, l'en corrige par la douceur et la raison. Devenu excellent valet, et pour s'élever dans l'échelle sociale, il s'engage comme maître-valet ou chef de culture dans une grande ferme, à la Glungge, chez maître Jöggeli, vieillard méfiant et avare, qui a des ennuis avec son personnel et cherche un lieutenant capable et énergique. Uli excelle dans ce nouveau rôle beaucoup plus lourd ; il devient la cheville ouvrière de l'exploitation. La jeune Vreneli, parente de la fermière, et quasi adoptée par le vieux ménage, anime la demeure de sa belle prestance, de son labeur infatigable, de sa gaité au moins extérieure. Au fond, elle est raidie par la destinée, qui a été dure pour elle ; elle se défie et se garde, car elle n'a guère connu ses parents, et, malgré la bonté de la fermière, personne jamais ne l'a aimée tendrement ; elle s'est toujours sentie seule dans la vie. Ce caractère est très vrai et noté avec des touches très justes. Le fils de Jöggeli est hôtelier à la ville. La fille, prétentieuse et incapable péronnelle, se marie avec un chevalier d'industrie qui a fait la cour à ses écus. Les propriétaires, âgés, sont débordés ; rien ne va plus. Uli, qui a passé la trentaine, songe à s'établir ; il a l'idée de prendre le domaine à ferme, et on lui ferait des conditions très favorables ; mais il faut qu'il se marie. Depuis longtemps Vreneli et lui s'aimaient sans se le dire, lui par timidité, elle par défiance. La vieille fermière, qui désire ce mariage, fait avec eux une visite à maître Bodenbauer, qui n'a cessé de suivre Uli à distance et de le conseiller affectueusement.

Ils rentrent tous trois le soir, -après une halte à l'auberge, où Vreneli a encore rabroué Uli qui marquait son désir de l'épouser, et sa cousine qui abondait en ce sens. Ils repartent en voiture.

Au dehors les étoiles étincelaient sur un fond bleu sombre, de petits brouillards blancs planaient au-dessus des prairies humides, quelques-uns s'allongeant s'élevaient curieusement le long des parois de la vallée, des brises tièdes berçaient le feuillage fatigué ; ici ou là, une vache oubliée au pâturage faisait sonner sa cloche pour appeler son maître oublieux ; ici où là, un gars envoyait fièrement sa chanson par monts et par vaux. Les fatigues de la journée et le roulement de la voiture plongèrent la vieille cousine dans un profond sommeil, et Uli occupait toutes ses forces à maintenir à bonne allure le cheval que son ardeur emportait ; Vreneli était seule dans le vaste monde. De même que tout là-haut, dans le ciel, les étoiles nageaient dans l'espace sans bornes de cette mer azurée que nul ne peut mesurer, chacune poursuivant séparément sa route solitaire, ainsi elle se retrouvait, pauvre fille seule, abandonnée, dans le vaste fracas du monde. Si elle quittait son cousin et sa cousine, s'ils mouraient, elle n'avait plus rien sur la terre, pas une maison où elle pût se réfugier aux mauvais jours, pas une seule personne à qui elle pût se plaindre, qui pût rire ou pleurer avec elle, qui pût la pleurer à sa mort, pas un être humain peut-être qui suivit son cercueil jusqu'à la demeure étroite et froide qu'il faudrait bien pourtant qu'on lui accordât. Elle était seule ; solitaire et abandonnée elle devait marcher à travers le fracas du monde jusqu'à sa tombe solitaire ; long pèlerinage, qui durerait peut-être bien des années, bien des années solitaires ; toujours plus courbée, plus dépourvue de courage et de forces d'année en année, une vieille créature épuisée, méprisée, à qui nul n'offre plus un asile, même si on l'en supplie pour l'amour de Dieu. Une nouvelle douleur surgissait dans son cœur ; ses plaintes jaillissaient : pourquoi donc le Père, qui s'appelle bonté et amour, laissait-il vivre de pauvres enfants, qui dans leur enfance étaient rebutés, trompés dans leur jeunesse, méprisés dans leur vieillesse ? Alors elle commença pour tant à sentir qu'elle péchait contre Dieu ; qu'il lui avait donné plus qu'à beaucoup d'autres ; qu'il avait protégé son innocence jusqu'à ce jour : qu'il l'avait créée telle, qu'il l'avait fait devenir telle, qu'un riche avenir lui paraissait assuré, si Dieu lui conservait la santé. Elle commença à voir apparaître, comme au-dessus du brouillard, les sommets des collines et les cimes des arbres, les marques d'amour que Dieu avait visiblement répandues sur sa vie. Elle avait joui de bien plus de jours heureux que bien des pauvres enfants ; elle avait rencontré des gens meilleurs que n'en rencontrent d'autres enfants, des gens qui, s'ils ne l'avaient pas serrée sur leur cœur comme le font les pères et les mères, l'avaient pourtant aimée, l'avaient élevée de manière qu'elle pouvait marcher devant n'importe qui avec le sentiment qu'elle avait l'air d'un véritable être humain. Non, elle n'avait pas le droit de se plaindre du Père qu'elle avait là-haut ; elle sentait que sa main s'était étendue sur elle. Et sa main n'était-elle pas maintenant encore sur elle ? N'était-elle pas en ce moment même sur elle ? N'avait-il pas eu pitié de la pauvre fille solitaire ? N'avait-il pas voulu, parce qu'elle lui était restée fidèle jusqu'alors, parce qu'elle s'était gardée pure du péché, apaiser maintenant la soif de son cœur, lui donner une poitrine fidèle sur laquelle elle pût appuyer sa tête, un être bien à elle pour que quelqu'un pleurât à sa mort, pour que quelqu'un l'accompagnât sur le chemin pénible jusqu'à l'aimer tombeau ?

Ils sont rentrés très tard ; Vreneli n'a pas dormi ; elle regrette son attitude froide et ironique ; elle sent qu'elle aime Uli ; elle attend avec impatience le moment de lui dire qu'elle consent à l'épouser. Elle se lève au petit jour et sort de la maison.



Elle s'avança doucement vers la fontaine, pour se laver dans l'eau fraîche selon sa coutume quotidienne. Au près de la fontaine jaillissante, quelqu'un était là, penché sur le bassin, qui accomplissait la même action. Vreneli sentit son cœur battre : elle reconnut son Uli, celui que cherchait son cœur. Alors s'évanouirent la nuit et le brouillard ; une aurore se leva en elle, et comment un cœur peut attirer un cœur, elle le sentit à ce moment. Mais pour voiler de pudeur virginale cet attrait irrésistible, elle recourut à une de ses espiègleries coutumières ; elle s'avança vers Uli sans faire aucun bruit et brusquement lui couvrit les yeux de ses deux mains. Brusquement effrayé, le vigoureux jeune homme tressaillit ; un cri étouffé lui échappa ; puis, en saisissant les mains qui fermaient ses yeux, il reconnut avec une joie délicieuse ces belles mains et la belle personne à qui elles appartenaient. « Est-ce toi ? » demanda-t-il. Et Vreneli savait qui il désignait ainsi, et ses mains descendirent, étreignirent l'être aimé, et sans un mot elle appuya sa tête sur sa poitrine fidèle. Alors, de même que de la fontaine jet après jet jaillaient purs et clairs, ainsi jaillit dans le cœur d'Uli la conscience de son bonheur en flots puissants et purs. Il attira à lui la jeune fille bien-aimée, et comme les flots de la fontaine murmuraient et lançaient des bulles dans le bassin étincelant, ainsi Uli murmura sa joie à la jeune fille, tenta un timide baiser ; aucune résistance ne l'écarta cette fois du rivage où il avait abordé. « Veux-tu être à moi ? » entendit la fontaine ; « Es-tu à moi ? » murmura-t-on de nouveau. Et la fontaine entendit encore bien des choses, mais elle ne les a répétées à personne.

*Uli fermier (Uli der Pächler)* relate longuement l'installation du jeune ménage dans cette grande maison rurale dont ils ont maintenant la lourde responsabilité, et où les deux vieux continuent à habiter ; les tâtonnements d'Uli, son obstination contre les avis justes et clairvoyants de sa femme, ses erreurs, les difficultés de tout ordre auxquelles il se heurte. Enfin tout va bien : les petites querelles de ménage ont cessé, l'exploitation est prospère, et les enfants viennent à souhait.

Les romans de Gotthelf restent très près de la terre et ne s'envolent pas dans le ciel bleu de l'idylle sentimentale. On a vu toutefois qu'il sait exprimer une certaine poésie du sentiment. Il peint rarement les paysages ; on trouve cependant ici et là des évocations d'une riche campagne bernoise en automne. Le récit est très uni, un peu monotone comme la nature même, parfois traînant et même languissant, parce que l'auteur n'est pas assez artiste pour choisir et concentrer ; parce qu'il est pasteur, et qu'il aime à parler longuement. Les tableaux amples et précis, peints lentement et avec amour, sont bien vus, respirent la vérité et restent dans le souvenir. Le réalisme en est très accentué, sans être jamais grossier : aucune idéalisation ni des costumes, ni des manières ; bien des pages sentent l'étable, et même la bouse de vaches. Le langage aussi garde la couleur locale, bien que Gotthelf fasse parler à ses paysans, non le dialecte bernois qui serait inintelligible à la plupart de ses lecteurs de langue allemande, mais le haut-allemand ou allemand correct et littéraire. Mais ce haut-allemand est extrêmement provincial, semé de noms propres très

locaux, de mots et de tours suisses, de sorte que l'on côtoie à chaque instant le dialecte et qu'on se sent suffisamment près de la terre.

S'ils sont objectifs et fidèles dans la description et le récit, les romans de Gotthelf révèlent leur auteur par les tendances qui s'y montrent. Le pasteur de campagne veut les employer à l'enseignement, et les éléments didactiques n'y manquent pas. L'auteur veut mettre ses lecteurs en garde contre les doctrines socialistes qui commencent à se montrer à l'horizon. Il leur enseigne le travail, le courage et la résignation. Il les rappelle aux sentiments religieux : qu'ils n'oublient pas Dieu, qu'ils gardent sa parole et ses commandements, qu'ils placent en lui et en lui seul leur confiance et leur espoir. Point de bigoterie bien entendu ; le protestantisme ne l'admet guère, du moins ici ; une foi très simple et très forte, qui soit une aide et un soutien.

Mais surtout les enseignements plus précis abondent. Le paysan doit se défier des spéculateurs et agents véreux qui viennent de la ville pour lui tendre des pièges. Il sera juste et ferme, mais bon à l'égard de ses domestiques ; il ne leur donnera pas, s'ils le quittent, de certificats mensongers. Il faut dans toute grande maison rurale une chambre où les valets puissent se tenir en hiver aux heures de repos ; sans quoi le cabaret les guette. Le maître avisé ne fera de reproches à ses domestiques qu'en tête-à-tête, et l'auteur explique longuement pourquoi. Il y a des mariages qui paraissent avantageux, mais qu'il ne faut pas faire : telle forte fille a plus de vigueur que de cervelle, et ne saura jamais diriger une maison ; une ménagère n'est pas un valet ; etc...

Souvent les conseils restent trop directs : le roman prend un air pédagogique. Maître Rodenbauer vis-à-vis d'Uli, c'est un peu Mentor vis-à-vis de Télémaque. Le récit, trop édifiant, peut ennuyer. Cependant, en général, il se lit sans déplaisir, tant on se sent au contact direct de la réalité ; et si l'on ne cherche pas dans un roman exclusivement des émotions fortes, on se laisse gagner à cette honnête et véridique peinture de la vie de tant d'hommes ; on s'intéresse à ces modestes héros ; on admire leur vie de labeur ininterrompu ; on les estime pour leurs solides vertus, nullement idéalisées ; on les plaint un peu de vivre uniquement pour le travail et le gain, sans échappées sur d'autres domaines, sans distractions que de rares fêtes et les nouvelles politiques que leur apporte le journal.

(A suivre.)

---

# Introduction à la théorie thomiste de la connaissance

par Henri GOUGHIER,

*Maître de Conférences à la Faculté des Lettres de Lille.*

---

## III

### 4. — La signification critique des preuves thomistes de l'existence de Dieu.

#### I. — L'EXISTENCE DE DIEU ET LA FOI.

Dans une enquête sommaire sur le thomisme et le problème critique, il n'est pas indispensable d'étudier pour elles-mêmes les preuves de l'existence de Dieu. Il convient pourtant de les rappeler, d'abord pour sauver la continuité des questions discutées et surtout afin de découvrir ce qu'elles excluent.

Certains disent qu'on ne démontre pas l'existence de Dieu parce qu'elle est évidente ; dans la Question II de la *Somme*, à l'article 1, saint Thomas a écarté leur opinion. D'autres disent aussi qu'on ne démontre pas l'existence de Dieu, mais parce que, loin d'être évidente, elle échappe à la raison : c'est un article de foi ; saint Thomas les réfute à l'article 2, *Utrum Deum sit demonstrabile*, et, à l'occasion de cette discussion, il définit la méthode qui lui permettra de fonder sa réponse à l'article 3, *Utrum Deus sit*.

Ce qui explique l'attitude appelée plus tard fidéisme, c'est la confusion déjà rencontrée en examinant la prétendue évidence de Dieu : les uns croient inutile, les autres impossible de démontrer l'existence de Dieu, parce qu'ils lient la connaissance de l'existence de Dieu à une certaine connaissance de l'essence divine. Quels sont, en effet, les arguments du fidéisme (1) :

(1) Pour commenter ce passage, voir particulièrement : Sertillanges, *Saint Thomas d'Aquin*, 4<sup>e</sup> éd., 1925, Alcan, t. 1, p. 137 à 142.

1<sup>o</sup> Démontrer suppose un moyen terme et ce moyen terme dit quelque chose du sujet : or nous ne pouvons savoir de Dieu ce qu'il est. Autrement dit, pour faire entrer Dieu dans une démonstration établissant son existence, il faudrait une certaine définition de Dieu : or Dieu est indéfinissable.

2<sup>o</sup> Démontrer Dieu, c'est partir de ses effets afin de l'atteindre comme cause ; mais « ses effets ne sont pas en proportion avec lui, puisque lui-même est infini et que ses effets sont finis ; or, du fini à l'infini il n'y a point de proportion ». Le passage du fini à l'infini est impossible pour notre esprit ; tout au plus, en appuyant la démonstration sur l'ordre du monde, serions-nous capables d'atteindre un ordonnateur du monde qui serait une sorte de démiurge.

Ainsi les deux arguments reproduits dans la *Somme* invoquent le mystère de l'essence divine : l'existence de Dieu échappe nécessairement à une intelligence qui ne voit pas Dieu. Pour être vraiment une réponse, la critique de saint Thomas doit d'abord établir la possibilité d'atteindre une existence sans avoir une connaissance préalable de l'essence. C'est ce que permet la distinction entre les démonstrations, *propter quid* et *quia*.

La démonstration *propter quid* donne le pourquoi des choses ; elle part de ce qui est premier en soi et découvre la raison pour laquelle le fait se produit. La démonstration *quia* part de ce qui est premier par rapport à nous ; elle conduit à une cause qui est simplement saisie comme la condition d'existence du fait et dans laquelle l'esprit ne lit aucune explication de ce fait. La démonstration de l'existence d'une cause première à partir de ses effets relève du second type. « Elle n'ouvre pas, si l'on ose dire, l'intérieur de l'essence divine, afin de montrer pourquoi et comment l'existence s'y trouve impliquée : elle se contente de faire voir, par la considération des êtres de la nature, qu'il faut à ces êtres un premier principe existant par lui-même » ; Dieu apparaît comme « la cause requise du créé et du fini ; rien de plus » (1).

Au premier argument, saint Thomas répond : le moyen terme n'est pas une définition de la nature de Dieu mais une définition du nom Dieu. Prenons par exemple le mouvement ; c'est un effet dont nous recherchons les conditions d'existence ; convenons d'appeler Dieu la cause première du mouvement ; si une telle cause existe, Dieu existe. Il s'agit de prouver qu'une telle cause existe. Quant à savoir ce qu'est sa nature, c'est une autre question.

(1) J. de Tonquédec, *La critique de la connaissance*, Beauchesne, 1929, p. 296 et 428. Voir p. 252 et 535 d'utiles distinctions entre démonstrations *quia* et *a posteriori*.

Le second argument tombe du même coup. Il ne serait valable qu'au cas où l'esprit prétendrait tirer d'un effet fini une certaine connaissance de sa cause infinie. Il y a disproportion entre la nature de l'effet et la nature de la cause ; mais la démonstration ne rencontre jamais la nature de la cause.

## II. — LES PREUVES DE L'EXISTENCE DE DIEU.

L'existence de Dieu n'est ni donnée dans une révélation intérieure qui se manifesterait par l'évidence, ni réservée à une révélation extérieure qui s'imposerait par la foi (1). C'est une vérité démontrée. L'article 3 de la Question II présente cinq preuves. La première part du mouvement, et, selon saint Thomas, elle est « la plus manifeste » (2). Les autres procèdent de la considération des causes efficientes, du possible et du nécessaire, des degrés d'être et du gouvernement des choses (3).

Ces preuves ont trois caractères remarquables :

1° Elles respectent la distinction entre existence de Dieu et connaissance de Dieu. La finale de chaque démonstration est significative : «...Donc il est nécessaire de parvenir à un moteur premier qui ne soit lui-même mu par aucun autre : et ce moteur premier tout le monde le reconnaît pour Dieu : *Et hoc omnes intelligent Deum.* » — «... Il faut donc nécessairement poser quelque cause efficiente première, que tous appellent Dieu : *quam omnes Deum nominant.* » — «... On est donc contraint de supposer quel-

(1) Bien entendu, « rien n'empêche que ce qui est, de soi, objet de démonstration et de science, ne soit reçu comme article de foi par celui qui ne peut juger de la démonstration » (1<sup>o</sup>, Qu. II, art. 2, *ad primum*). Cf. P. Synave, *La révélation des vérités divines naturelles d'après saint Thomas d'Aquin*, dans *Mélanges Mandonnet*, Vrin, 1930, t. 1. Etude très importante pour l'étude des rapports de la foi et de la raison : dans les première et deuxième parties, groupement des textes et comparaison avec Maimonide.

(2) Dans la *Somme théologique*, mouvement est pris dans le sens très général de changement et inclut tout devenir, aussi bien génération ou altération qualitative que mouvement local.

(3) Rappelons que l'exposé de la *Somme théologique* est très condensé par rapport à celui de la *Somme* contre les *Gentils*. Pour étudier ces preuves, prendre pour guide : Gilson, *Le Thomisme*, ch. iv et v. Sur l'unité et l'ordre des preuves, voir : R. Garrigou-Lagrange, *Dieu, son existence et sa nature*, 3<sup>e</sup> éd., 1919. Appendice I. *La synthèse des preuves de l'existence de Dieu et la notion de cause propre*. — Signalons enfin un recueil commode des textes concernant la démonstration de l'existence de Dieu : *Thomas von Aquin Texte zum Gottesbeweis, Ausgewählt und chronologisch Geordnet* von Dr. Engelbert Krebs, dans *Kleine Texte für Vorlesungen und Übungen*, 1 brochure n. 12, 63 p., Bonn, 1921.

que être qui soit nécessaire par soi, ne prenant point d'ailleurs la cause de sa nécessité, mais au contraire qui soit cause de nécessité pour les autres.» Cette fois, le nom de Dieu n'est même pas prononcé ; il est sous-entendu que tous appellent cet être Dieu. — «... Il y a donc quelque chose qui est pour tous les êtres cause d'être, de bonté et de toute perfection, et c'est ce que nous appelons Dieu : *et hoc dicimus Deum.* » — «... Il y a donc quelque être intelligent, par lequel toutes choses naturelles sont orientées vers leur fin : et cet être, nous l'appelons Dieu : *et hoc dicimus Deum.* »

C'est donc bien une définition nominale et non une définition de chose qui intervient dans la démonstration. Même la conclusion *Dieu est* n'introduit pas le commencement d'une définition de Dieu. Le mot *être* ici a la valeur d'une copule : il indique le fait d'exister ; mais il n'attribue pas au sujet le prédicat *être* comme une qualité. Il faut le prendre dans le sens où on le trouve dans des propositions où le sujet est une privation d'être : la cécité est, par exemple, où, évidemment, *est* n'attribue pas l'être à ce qui, par définition, est privation d'être. En d'autres termes, Dieu ne tombe pas sous la catégorie d'être quand nous disons : *Dieu est* ; sinon, ce serait lui attribuer une qualité qu'il posséderait en commun avec ses créatures. Le P. Sertillanges va jusqu'à dire : « Dieu est au monde, dans la doctrine de saint Thomas, ce qu'est le Noumène inconditionné de Kant par rapport au phénomène » (avec toutes les réserves qui peuvent limiter un tel rapprochement) (1).

2<sup>o</sup> Les cinq preuves prennent comme point de départ un fait sensible. A parler rigoureusement, elles acceptent à leur point de départ n'importe quel être créé, sensible ou spirituel ; tout être créé, en effet, est mobile, causé, contingent, plus ou moins parfait et ordonné. Mais saint Thomas tourne le lecteur de la *Somme* vers les choses et appuie manifestement ces preuves sur les données de l'expérience sensible. « Il est certain, nos sens nous l'attestent (*et sensu constat*) que dans ce monde certaines choses se meuvent. » — « Nous constatons qu'il y a dans les choses sensibles (*in istis sensibilibus*) un ordre des causes efficientes... » — « Parmi les choses (*in rebus*) nous en trouvons qui peuvent être et ne pas être » et il donne comme exemple celles qui naissent et se corrompent. — La quatrième voie est celle qui pourrait le plus facilement se passer du sensible puisqu'elle a pour point d'appui

(1) Nous suivons ici le texte très important de l'article 4 de la Question III, *ad secundum* et le commentaire du P. Sertillanges, *ouvr. cité*, t. I, p. 141-142 et 162.

« le plus ou moins bon, le plus ou moins noble, le plus ou moins vrai, etc... ». Or saint Thomas fait constamment appel à l'expérience sensible dans le texte de la *Somme* : on s'est même demandé s'il n'avait pas cherché par cette rédaction à dissiper une résonance ontologiste qu'il sentait trop facilement perceptible. — Enfin la cinquième voie remonte à Dieu *ex gubernatione rerum* : le premier exemple invoqué est celui des *corpora naturalia*.

3<sup>o</sup> Les cinq preuves avancent grâce au principe de causalité. « Au fait empiriquement donné, écrit M. Et. Gilson, chaque preuve ajoute donc un élément rationnel et nécessaire, qui lui confère sa propre évidence, tout en lui permettant de transcender le donné. *Ex nihilo nihil fit*, donc : tout mouvement suppose un moteur ; tout effet, une cause ; tout être contingent, un être par soi ; toute série, un premier terme ; tout ordre, un ordonnateur ».

Remarquons qu'à aucun moment saint Thomas n'invoque l'impossibilité d'une régression à l'infini dans le temps. Le premier moteur ou la première cause n'a pas besoin, pour être tel, d'un premier instant. Les arguments n'entraînent pas l'esprit à la poursuite du premier jour et ils conservent leur valeur dans l'hypothèse d'un monde éternel. Ce qui est inconcevable, c'est la régression à l'infini dans l'instant présent. L'intelligence parcourt non une succession de moteurs ou de causes, mais un enchaînement de conditions permettant au moteur ou à la cause d'être tel. Un homme est engendré par son père qui est lui-même engendré par son père, etc... : on peut remonter dans le passé aussi loin que l'on voudra sans rencontrer ce que la raison cherche : pourquoi l'homme en tant qu'homme est capable d'engendrer. Si longue soit-elle, une succession d'individus ne nous apprend rien sur la causalité propre à l'homme.

### III. — LE SENS CRITIQUE DES PREUVES DE L'EXISTENCE DE DIEU.

Ces preuves orientent la pensée chrétienne dans une direction originale.

1<sup>o</sup> Le premier caractère noté exprime la réussite que saint Thomas n'avait pas constatée dans les théodicées augustiniennes : établir l'existence de Dieu sans supposer la moindre vision de Dieu, même présentée avec toutes les réserves qui sauvent le mystère de l'essence divine. On a vu dans la dernière leçon pourquoi il tenait à séparer l'existence de Dieu et la vision de Dieu ; ajoutons maintenant qu'il écarte du même coup la meilleure raison du fidéisme.

2° Les preuves augustiniennes partent d'un fait intérieur, même lorsqu'elles semblent partir des choses sensibles. Les preuves thomistes partent des choses sensibles, même si, en droit, elles n'écartent pas la possibilité de partir d'un fait intérieur.

Dans cette délicate question, deux observations ne doivent jamais être oubliées, si l'on veut éviter une comparaison trop simpliste. D'une part, saint Paul a dit que les hommes sont inexcusables de ne pas reconnaître l'existence de Dieu, car « ses perfections invisibles, son éternelle puissance et sa divinité sont, depuis la création du monde, rendues visibles à l'intelligence par le moyen de ses œuvres » (*Romains*, I, 18-21). Dans les philosophies augustiniennes comme dans le thomisme, il y a donc des preuves conformes à la pensée de l'Apôtre ; mais dans les premières, la considération du monde extérieur est un des fondements possibles de la démonstration : au point de vue de saint Thomas, elle en est le fondement nécessaire. D'ailleurs, la marche de la démonstration augustinienne est significative : l'esprit part bien de la connaissance des choses sensibles, mais il se retourne sur lui-même à l'instant où il découvre dans les choses des rapports qui ne sont pas sensibles et c'est en s'appuyant sur des idées qu'il atteint Dieu. Ainsi le point de départ et le point d'appui ne coïncident pas : la partie démonstrative de la preuve se joue à l'intérieur de la pensée. Or, pour saint Thomas, le point de départ sensible est aussi le point d'appui : l'esprit va des choses à Dieu (1). — D'autre part, on ne peut pas oublier que saint Thomas part de l'être créé, qu'il soit spirituel ou sensible, et même que la quatrième voie procède « du plus ou moins bon, du plus ou moins vrai, du plus ou moins noble, etc... » Mais si un point d'appui intérieur n'est pas exclu par la théodicée, il l'est par la psychologie de la connaissance : tout ce qui nous est intérieur tire, en un certain sens, son origine de l'extérieur ; rien n'entre dans l'esprit qui ne passe par les sens et il n'y a jamais dans notre entendement de l'intelligible à l'état pur. Même lorsque la preuve thomiste paraît dessiner l'itinéraire au-

(1) Je développe ici le texte très dense de M. Et. Gilson, *Réflexions sur la controverse saint Thomas-saint Augustin*, dans *Mélanges Mandonnet*, J. Vrin, 1930, t. 1, p. 381-382. — Voir ses analyses de la preuve augustinienne par les choses sensibles dans : *Introduction à la philosophie de saint Augustin*, J. Vrin, 1929, p. 23 sq. ; *La philosophie de saint Bonaventure*, J. Vrin, 1924, p. 125 sq. — Ses conclusions me semblent confirmées par la très intéressante étude du P. Charles Boyer, *La preuve de Dieu augustinienne dans Etudes sur saint Augustin*, cahier 2 du vol. VII des *Archives de philosophie*, Beauchesne, 1930, bien que l'auteur ait au contraire voulu montrer la présence d'un argument cosmologique dans l'augustinisme.



gustinien, il y a une différence radicale : le fait intérieur n'est pas le même dans l'une et l'autre perspective.

3<sup>o</sup> Le troisième caractère des preuves signifie une volonté arrêtée de ne point annexer l'idée de création à la démonstration de l'existence de Dieu. Pour trouver la nécessité d'un premier commencement dans le temps, il faudrait la tirer ou de l'essence des choses ou de la cause agente. Or le monde peut être ce qu'il est soit un jour, soit dix mille, soit plus encore : il n'y a rien dans sa nature qui implique telle durée, donc qui répugne à l'éternité. Quant à la cause agente, Dieu, sa volonté créatrice est libre : elle ne peut être scrutée par la raison et nous la connaissons seulement si Dieu nous la révèle. Aussi la création du monde est-elle une vérité de foi (I<sup>o</sup>. Qu. XLVI, art. 2.). Ici encore saint Thomas s'oppose aux philosophes augustinien trop pressés de faire bénéficier leur métaphysique du message chrétien.

Ces preuves de l'existence de Dieu supposent une intelligence vide d'idées innées et un univers qui ne repousse pas la possibilité d'être éternel. Ainsi, ce que saint Thomas rejette de la philosophie, c'est l'héritage platonicien recueilli par les augustinien. Son esprit critique s'exerce dans le sens indiqué par le désir d'ajuster la métaphysique traditionnelle à une science nouvelle. Entre le Dieu de saint Augustin et saint Thomas, il y a la nature d'Aristote et dans cette nature un homme inédit. Tel est le puissant excitant qui stimule l'esprit critique du philosophe. Mais il nous suffit de rappeler ici le sens de la mission historique que saint Thomas accepta. Les difficultés relatives à la connaissance de Dieu en révéleront mieux encore la gravité.

(A suivre.)

---

# Virgile et l'Italie primitive

par M. Paul COUISSIN,

*Professeur à la Faculté des Lettres d'Air,  
Conservateur du Musée d'Archéologie de Marseille.*

---

## III

### Le Latium primitif et les premières invasions.

La première incursion que nous avons faite dans la préhistoire de Virgile ne nous a pas donné l'impression que les descriptions du poète puissent être d'un grand secours aux archéologues modernes. G. Boissier, comme je vous l'ai déjà rappelé, a pensé que Virgile l'avait fait exprès et que sa préhistoire n'est qu'une combinaison tout artificielle d'éléments contemporains et de souvenirs homériques. Cependant, dit Boissier, il ne faudrait pas croire que Virgile n'ait pas eu « l'intelligence ou l'amour de l'antiquité. Parmi ses contemporains personne ne l'a plus aimée ni mieux comprise. Non seulement il ne lui répugnait pas de reproduire exactement les mœurs des temps homériques, mais il lui est arrivé de remonter plus haut. Il y a chez lui quelques vestiges d'un passé plus lointain que l'époque de l'Illiade » (1). Il s'agit, vous le devinez, des premiers habitants du Latium, dont Virgile, dans son livre VIII, décrit brièvement la vie sauvage.

Énée, avec ses compagnons, est allé visiter le vieil Évandre, qui a fondé sur la Palatin une colonie arcadienne. Et le vieux roi, promenant son hôte à travers les lieux où s'élèvera la ville de Rome, lui raconte l'histoire du Latium : « Les bois, dit-il, étaient originellement habités par des faunes et des nymphes, et par une race d'hommes née du dur tronc des chênes ; ils n'avaient ni lois ni civilisations et ne savaient ni atteler les taureaux

(1) G. Boissier, *Nouvelles promenades archéologiques*, p. 351.

ni moissonner ni faire de provisions : mais les arbres et la pénible chasse leur fournissaient leur nourriture (1). »

Boissier s'est fort extasié sur l'exactitude de cette description : « Ces premiers habitants de l'Italie, dit-il, nous en avons aujourd'hui retrouvé la trace. Les profondeurs du sol, les eaux des lacs, nous ont rendu leurs armes de pierre ou de bronze, leurs ustensiles de terre ou de bois et jusqu'aux débris de leurs aliments ; mais on peut dire que Virgile qui ne les connaissait pas, les a devinés et entrevus (2). » M. Bellessort n'éprouve pas une moindre admiration pour cette archéologie de Virgile, « que ne dément pas l'archéologie moderne (3) ».

D'autre part, dans ce curieux Défilé des Clans où le poète a rassemblé tant d'équipements étranges, il mentionne notamment, parmi les armes des Osques de Campanie, une épée de bronze (4).

Or, comme vous savez, à l'époque de Virgile et depuis bien longtemps, la lame des épées comme la pointe des lances, comme tous les outils perforants ou tranchants, étaient de fer ou même d'acier, et il fallait remonter jusqu'à six ou sept siècles en arrière pour le moins, pour trouver encore en usage les dernières épées de bronze. Ainsi l'arme mentionnée par Virgile est une sorte de curiosité, et lui-même le sait si bien qu'il l'associe à tout une panoplie étrange, dont nous reparlerons un jour, et même lui donne dans cette panoplie une place d'honneur à la fin du vers. La mention de cette épée n'a pas manqué d'attirer l'attention des érudits modernes ou du moins de quelques-uns d'entre eux. M. Fowler, dans son article sur la mobilisation des Clans, estime que cette mention « semble suggérer que Virgile avait connaissance d'un âge de bronze », et l'opinion de l'érudit anglais a été adoptée sans réserves par M. Bellessort et par Cartault. Miss Saunders, qui semble trop souvent craindre la clarté, n'a pas osé exprimer nettement la même idée, mais paraît y être favorable (5).

Faut-il donc croire avec ces érudits que Virgile connaissait l'existence d'un âge du bronze, et même celle d'une époque antérieure à toute civilisation ? Je suis absolument persuadé du contraire ; je pense avec Boissier qu'il « ne les connaissait pas »,

(1) Virgile, *Enéide*, VIII, 314-318.

(2) G. Boissier, *ouvrage cité*, p. 352.

(3) A. Bellessort, *Virgile*, p. 202.

(4) Virgile, *Enéide*, VII, 743.

(5) W. W. Fowler, *Virgil's « Gathering of the Clans »*, 2<sup>e</sup> éd., 1918, p. 71 ; A. Bellessort, *ouvr. cité*, p. 207 ; A. Cartault, *L'art de Virgile dans l'Enéide*, p. 563 ; C. Saunders, *Virgil's Primitive Italy*, p. 168.

et je vous dirait tout à l'heure sur quoi repose ma conviction. Mais auparavant, demandons-nous d'où il a tiré les éléments de ces descriptions. Boissier se borne à citer une phrase de Michel Bréal qui d'ailleurs s'applique à tout autre chose : « C'est, dit-il, le privilège du génie : il peut réveiller les échos endormis depuis des siècles (1). » Sans nier les qualités de l'intuition, on peut hésiter à croire qu'elle suffise à ressusciter le passé ; d'ailleurs nous allons voir que cette résurrection n'est pas due à Virgile et qu'ici comme ailleurs il a réduit au minimum la part de l'invention personnelle. Miss Saunders rappelle, à propos de l'épée de bronze, que des armes de ce métal ont été trouvées de nos jours dans les tombes proto-historiques de Campanie, et semble suggérer, sans le dire toutefois, que de telles trouvailles faites dans l'antiquité auraient pu inspirer ce détail à Virgile. Mais, comme les armes de bronze se rencontrent par toute l'Italie, dans les tombes antérieures au <sup>x<sup>e</sup></sup> siècle et même dans beaucoup de sépultures plus récentes, si Virgile avait eu connaissance de pareilles trouvailles et avait songé à les utiliser pour ses descriptions, ce n'est pas aux seuls Campaniens mais à tous les combattants qu'il eût donné des armes de bronze. Au reste, nous verrons que les anciens ne paraissent avoir tiré aucune conclusion de ce genre des découvertes archéologiques que le hasard leur faisait faire.

Sur cette épée de bronze et sur les sources de cette connaissance de l'âge du bronze qu'on attribue à Virgile, M. Fowler reste muet et son mutisme est imité par Cartault et Bellessort. Différons donc l'étude de cette question et revenons au Latium primitif. Ici M. Bellessort me paraît beaucoup plus près que Boissier de la vérité quand il dit que « sur les premiers habitants du Latium..., Virgile adopte les traditions les plus généralement admises des archéologues romains et grecs ». Qu'il en use ainsi, on pourrait le supposer simplement en se fondant sur l'étude des méthodes ordinairement employées par Virgile notamment pour la légende d'Énée, méthode qui consistait essentiellement à recueillir et à combiner les traditions antérieures. Mais nous n'avons même pas à supposer : nous savons positivement que cette tradition existait ; non seulement nous en trouvons le témoignage chez d'autres auteurs, mais Salluste affirme en termes formels cette existence. Voici, en effet, comment il s'exprime : « La ville de Rome, suivant la tradition que j'ai reçue (*siculi ego accepi*), fut fondée et habitée d'abord par les Troyens... et

(1) M. Bréal, *Mélanges de mythologie*, p. 146, cité par Boissier.

par les Aborigènes, peuple sauvage, sans lois, sans chefs, vivant à l'état d'anarchie complète (1). » Ainsi la question se déplace. Ce n'est pas Virgile qui a deviné l'âge préhistorique et son génie poétique n'a eu à créer ici qu'une forme littéraire mais non une théorie scientifique. Pour le fond il s'est borné à utiliser une tradition tout à fait courante.

Ainsi pour ce qui concerne Virgile, le problème paraît résolu. Nous n'avons même pas à demander chez quel auteur il l'a prise, cette tradition, car la formule de Salluste montre assez qu'il n'avait aucune recherche à faire pour la trouver. Néanmoins quelques rapprochements que je vais vous proposer me paraissent dignes d'attention par les observations qu'elles permettent de faire sur les méthodes de composition de Virgile et, accessoirement, sur l'origine même de la tradition.

Il existe dans l'*Odyssée* un passage analogue à celui que nous étudions ; c'est celui où Ulysse décrit les mœurs des Cyclopes, qui « vivent sans lois, ne labourent ni ne sèment et s'en remettent aux dieux immortels du soin de les nourrir... Ils n'ont point d'assemblée (remarque avec surprise le Grec sociable et bavard) ni pour tenir conseil ni pour rendre la justice ; mais ils vivent sur les sommets des montagnes dans de profondes cavernes ; chacun d'eux gouverne ses enfants et son épouse, ne prenant aucun souci des affaires des autres (2) ». Cette description est extrêmement intéressante, à divers égards. D'abord elle n'est pas fantaisiste, car l'état de sauvagerie absolue que dépeint ici Ulysse avec tant de précision et de naïveté nous est parfaitement connu pour être, aujourd'hui encore, celui de quelques peuples d'Afrique et d'Amérique. Il est donc très probable que, dans ce passage comme en beaucoup d'autres, Homère a reproduit le témoignage des hardis marins achéens, et, par conséquent, on peut croire que certains peuples de Sicile ou d'Italie méridionale, vers la fin du second millénaire ou le début du premier, en étaient encore à ce stade primitif de civilisation que la tradition gréco-romaine attribuait aux anciens habitants du Latium. Certains commentateurs, notamment l'abbé Lejay, ont rapproché le passage de l'*Odyssée* de celui de l'*Enéide*. Ce rapprochement est probablement légitime, car Virgile est constamment hanté par les souvenirs homériques et préoccupé sans cesse de rivaliser avec le prince des poètes. Toutefois, ici comme ailleurs, il n'a pris à Homère que des éléments, il faudrait se garder de

(1) Salluste, *Catilina*, VI, 1.

(2) Homère, *Odyssée*, IX, 106 et suiv.

croire qu'il fait un raisonnement comparable à celui que nous venons de faire, et qu'en attribuant aux indigènes du Latium les mêmes mœurs que l'*Odyssée* avait peintes comme celles des Cyclopes de Sicile, il se soit fondé sur une hypothèse d'analogie d'ordre ethnographique. Il n'en avait pas besoin puisque la légende ou la tradition existait avant lui. Mais ce qu'il a pu faire c'est d'employer, pour composer le tableau dont cette tradition lui fournissait le sujet, des traits empruntés à des descriptions analogues. Très probablement, il en a choisi quelques-unes dans la description homérique des Cyclopes, de même qu'il a pris peut-être à un autre endroit de l'*Odyssée* (1) l'expression « nés du dur tronc des chênes ».

Mais, sans quitter le domaine de la poésie latine, Virgile pouvait trouver, chez le plus grand de ses devanciers, un vaste tableau qui lui offrait ici tous les détails qu'il pouvait désirer. Je veux parler de cette admirable peinture que, dans le cinquième livre de son poème, Lucrèce a composée des origines de l'humanité (2). Nous y retrouvons, en effet, parmi les traits nombreux que présente cette étonnante et riche description, tous ceux que Virgile a utilisés pour la sienne : Cette race d'hommes primitifs, Lucrèce la dépeint, « née de la dure Terre », « sans lois ni coutumes », ignorant encore la culture des champs et des arbres, et n'ayant d'autre nourriture que les fruits sauvages et les produits de la chasse. Comparez ces détails, que j'ai choisis dans la description de Lucrèce, avec la description de Virgile et vous ne pourrez manquer d'être frappés de la ressemblance. Il est donc plus que probable, à première vue, que Virgile, tout nourri de Lucrèce, n'a pas manqué de le choisir ici pour modèle.

Mais un détail prouve incontestablement qu'il n'y a pas manqué et qu'en écrivant ces quelques vers, il se souvenait de Lucrèce. La description de Virgile, je vous le rappelle, commence par ces mots : « Ces bois étaient habités à l'origine par les Faunes et les Nymphes. » Naturellement il n'y a ni Nymphes ni Faunes dans la description de Lucrèce. Le poète rationaliste, qui ne raconte les origines de l'humanité que pour y montrer l'absence de tout élément surnaturel, s'est bien gardé d'y introduire ces créations de la démonologie populaire. Néanmoins le vers de Virgile est emprunté presque textuellement à un autre passage du *De rerum natura*. Lucrèce, dans son livre IV, vient d'énoncer une explication scientifique de l'écho et de remarquer que ce phéno-

(1) Homère, *Odyssée*, XIX, 163.

(2) Lucrèce, *De la nature*, V, 922 et suiv.

mène se produit surtout dans les lieux boisés et montagneux. « Ces lieux, les habitants du voisinage les imaginent habités par les Satyres capripèdes et par les Nymphes, et ils racontent que ce sont des Faunes (1). » Ce sont ces Faunes et ces Nymphes, exclus et bafoués par Lucrèce, que le traditionaliste et pieux Virgile réintègre dans son primitif Latium et auxquels, même, il applique le nom d'indigènes. Nous verrons dans un moment toute l'importance de cette transformation. Concluons dès à présent que Lucrèce est l'une des sources de Virgile pour la description des premiers habitants du Latium.

Mais ici nous avons quelque raison de nous étonner. Puisque très certainement, en traçant sa description, Virgile avait présente à l'esprit celle de Lucrèce, comment expliquer qu'il n'en ait pas tiré un plus grand parti ? Quand on place en regard les deux descriptions, on est bien forcé d'avouer que les cinq vers que Virgile consacre à la sienne, quelles que soient, d'ailleurs, leurs qualités qui sont très grandes, n'ont pas et ne pouvaient pas avoir l'ampleur et l'intérêt de l'immense et grandiose tableau composé par Lucrèce. Pourquoi donc Virgile a-t-il ainsi expédié en quelques traits une peinture pour laquelle il avait un modèle si riche ? Pourquoi s'est-il contenté de tracer des silhouettes quand ce modèle lui fournissait tant de détails curieux et pittoresques ?

Cette attitude, semble-t-il, peut s'expliquer par plusieurs raisons dont les unes touchent surtout aux méthodes de composition, et dont les autres atteignent le fond même de l'œuvre et l'âme du poète.

L'*Enéide*, comme chacun sait, est une œuvre éminemment classique, c'est-à-dire une œuvre bien composée, dont toutes les parties sont subordonnées à l'idée directrice, à la pensée maîtresse — qui est la grandeur de Rome. Une œuvre bien composée, par définition, exclut toute digression, par conséquent toute description inutile, et le poète tient pour inutile ce qui ne peut satisfaire ou émouvoir le sentiment national et qui ne concourt pas à la beauté de l'œuvre. Cette seconde préoccupation s'oppose quelque peu à la première, l'une représente l'utile et l'autre l'agréable. Mais Virgile mieux que tout autre a su combiner ces deux éléments et les concilier. Le pittoresque n'est pas absent de son œuvre, bien loin de là, mais il ne consiste pas, comme il arrive, par exemple, dans les œuvres romantiques, dans l'addition d'ornements qui ne tiennent que par artifice à

(1) Lucrèce, *De la nature*, IV, 582-583.

l'ensemble de l'ouvrage, mais dans le fait que les choses nécessaires sont présentées sous leur aspect pittoresque. C'est pourquoi les descriptions virgiliennes, j'entends celles qui n'ont qu'un intérêt pittoresque, sont toujours courtes et réduites à leurs traits essentiels. Tel est le cas pour ce qui concerne le Latium primitif. La tradition imposait ce tableau au poète, et il entraînait dans ses vues de le tracer : ces humbles débuts de la puissance romaine, ces premiers vagissements du peuple dont la claire et ferme parole devait un jour commander à l'univers constituaient un sujet bien digne d'arrêter l'attention des contemporains d'Auguste. Il fallait donc le traiter et Virgile l'a traité. Il l'a traité, d'ailleurs, avec une telle concentration d'expression qu'en quatre vers il en dit autant que Lucrèce en vingt-cinq. Mais il ne pouvait s'y étendre davantage. Lucrèce tient à spécifier que la nourriture des premiers hommes étaient le gland et le fruit de l'arbousier, que comme ils buvaient de l'eau ils ne devaient pas s'écarter beaucoup des sources, qu'ils se servaient, à la chasse, de pierres et de massues... Tous ces détails, et d'autres semblables, étaient inutiles : les lecteurs de *l'Enéide* éprouvaient un faible intérêt pour ces lointains sauvages, ancêtres peu glorieux et chez qui l'on ne pouvait retrouver les noms des Claudii, des Memmii ou des Sergii.

A ces raisons littéraires on peut en joindre d'autres. Sans anticiper sur les conclusions auxquelles pourront aboutir nos recherches, il est permis de dire que l'érudition de Virgile se fonde surtout, sinon exclusivement, sur les traditions. Par suite, il devait éprouver quelque défiance à l'égard de la science de Lucrèce. Et il me faut ici, pour le montrer, n'arrêter un moment sur le tableau de la préhistoire lucrétienne. Lucrèce, comme vous savez, dans les cinq cents derniers vers de son V<sup>e</sup> Chant, a décrit l'évolution de l'humanité depuis les origines jusqu'à l'époque historique. Dans cette évolution il distingue trois périodes. La première est celle où l'homme vient d'apparaître sur la terre. Il est dénué de tout, ignore l'usage du feu, et celui du langage, ne sait ni construire des huttes ni se faire de vêtements. La famille même n'existe pas. Chacun erre à sa guise, habitant des cavernes et n'ayant pour armes qu'un gourdin et des cailloux. Peu à peu, cependant, et c'est la deuxième période, l'homme se construit une cabane, se couvre d'une peau de bête, enfin découvre le feu. Alors se fondent le foyer, c'est-à-dire la famille, et un peu plus tard des sociétés plus étendues. Ensuite seulement se crée le langage articulé, puis viennent l'intervention des métaux, le tissage, l'agriculture et la musique. Enfin, dans la troi-



sième période, des rois établissent leur puissance sur les sociétés et construisent des forteresses pour la consolider. Et, pendant un certain temps, les guerres, les usurpations, les révolutions se succèdent constamment dans un véritable règne de la violence, jusqu'à l'établissement d'une sorte de contrat social et la fondation de la légalité et des magistratures électives. Cette histoire de l'humanité est accompagnée d'un certain nombre d'appendices sur l'origine du feu, celle des religions et celles des grandes inventions.

Je ne prétends pas, assurément, que la description de Lucrèce soit de tous points conforme à la réalité. Cependant elle l'est dans les grandes lignes et même dans certains détails. Il est assez remarquable, par exemple, que Lucrèce ait affirmé que l'âge du fer avait été précédé par l'âge du bronze : « L'usage de l'airain, dit-il, a été connu avant celui du fer, parce qu'il est plus facile à travailler et plus répandu dans la nature (1). » On doit admirer aussi qu'il se soit représenté l'homme primitif privé de l'usage du feu, des vêtements et même du langage. Toutes ces idées nous sont aujourd'hui familières et ne nous étonnent plus ; mais elles sont étonnantes à l'époque de Lucrèce, et il est bien certain que son poème a un accent singulièrement plus moderne que celui de Virgile. On ne peut s'empêcher de se poser la question : « Où donc Lucrèce a-t-il puisé cette science préhistorique ? » Lui-même a pris soin de nous l'indiquer — et ce soin est très moderne — et de nous en fournir une réponse, en des termes, il est vrai, qui ont besoin d'être interprétés : « Déjà, dit-il, en substance, le monde en était au stade actuel de civilisation quand ont été composés les premiers poèmes épiques suivant de peu l'invention de l'écriture, par conséquent, pour tout ce qui précède nous n'avons pas de documents directs et devons nous contenter des traces que la raison nous découvre (2). » Cela est parfaitement exact. La philosophie épicurienne dont Lucrèce nous transmet la pensée avait pour construire cette préhistoire tout un ensemble de traditions mythologiques sur l'invention du feu et sur celles des diverses industries humaines, sur les divers « âges » de l'humanité tels par exemple que les décrit Hésiode ; ces traditions n'étaient pas purement fantaisistes et beaucoup recouvraient une part de réalité. L'âge d'airain, par exemple, placé immédiatement avant l'épopée de la guerre de Troie, et dont le souvenir avait été de bonne heure fixé par l'écriture, correspond certainement à

(1) Lucrèce, V, 1281 et suiv.

(2) *Ibid.*, 1436-1444.

l'âge de bronze de notre archéologie moderne. D'autre part, les philosophes grecs disposaient de relations de voyages dans les pays barbares, où étaient décrites les mœurs des sauvages, et dont le passage, que je vous ai cité, de l'*Odyssée* présente un exemple. En travaillant sur les récits mythiques, en opérant des rapprochements avec les peuplades sauvages, en raisonnant suivant les lois de la vraisemblance, à condition d'agir dans un esprit scientifique, ils devaient arriver, et sont arrivés, en effet, à se rapprocher beaucoup de la vérité.

Seulement, Lucrèce est un isolé dans l'histoire de la pensée romaine. A l'époque d'Auguste surtout, ce n'est pas ainsi qu'on travaille sur les légendes et les traditions. Virgile, traditionaliste par excellence, écarte donc la préhistoire de Lucrèce trop rigoureusement, trop laïquement scientifique, et s'en tient à la tradition nationale. Ce n'est pas tout. Lucrèce poète pouvait être goûté et admiré par les contemporains d'Auguste. Lucrèce philosophe et savant leur était nécessairement suspect. Comme savant il a été assez peu compris. Comme philosophe il était le raisonneur désintéressé pour qui la vie publique est sans attrait et les affaires de l'Etat indifférentes ; il était surtout le grand adversaire de cette religion que l'empereur travaillait à restaurer. C'était, en somme, un mauvais citoyen. Virgile, au II<sup>e</sup> livre des *Géorgiques*, mettait encore en balance le bonheur du philosophe épicurien avec celui que procure la foi du charbonnier. Dans l'*Enéide*, devenu plus complètement collaborateur d'Auguste dans son œuvre de restauration nationale et religieuse, il répudie le philosophe incrédule et repousse sa conception rationaliste des origines de l'humanité. Il la repousse, même, non pas de façon tacite, mais expressément, comme le prouve l'allusion très claire, que je vous ai rapportée tout à l'heure, au passage où Lucrèce raillait la croyance aux Faunes et aux Nymphes. Il y a vraiment, dans ce rappel, une leçon d'orthodoxie religieuse : Lucrèce avait chassé des forêts ces divinités champêtres ; Virgile les y fait rentrer avec honneur, bien plus il les confond avec les premiers hommes ; il les décore du nom d'indigènes, il en fait les ancêtres même du peuple romain.

Et du coup, ce ne sont pas seulement les Faunes et les Nymphes qui sont ainsi glorieusement ressuscités, mais ce sont ces premiers hommes, ces premiers Latins, qui tirent de ce procédé une sorte de réhabilitation. L'homme primitif de Lucrèce est un être misérable, disgracié, nu, privé du langage, une sorte d'animal assez voisin du pithécanthrope des transformistes actuels ; le latin primitif de Virgile vit en familiarité avec les dieux cham-

pêtres ; il est presque un demi-dieu lui-même ; il n'aura pas, comme chez Lucrèce, à conquérir péniblement le feu, le langage, les métaux, à franchir lentement et dans la douleur les étapes successives du progrès industriel : c'est le roi du ciel lui-même, le dieu Saturne qui viendra d'un seul coup lui apporter toute la civilisation et, dans l'heureux Latium, faire régner l'âge d'or. Qu'il y ait ici un gain pour la poésie, cela est possible ; qu'il y en ait un pour le traditionalisme national et religieux, on ne saurait le dire. Mais assurément ce n'en est pas un pour la préhistoire. En tout cas nous saisissons ici sur le vif la méthode virgilienne : entre la tradition et l'hypothèse scientifique, c'est la tradition qu'il choisit.

Cette installation des Faunes parmi les ancêtres des Romains avait encore un autre intérêt. Le Dieu Faunus, comme vous savez, était une des divinités les plus anciennes du Latium. Il avait à Rome même plusieurs sanctuaires et on l'assimilait au dieu Lupercus, qu'on honorait depuis les temps les plus reculés sur le mont Palatin. L'empereur Auguste venait de restaurer son culte comme celui de l'un des antiques dieux nationaux. En conférant aux Faunes le titre d'Indigènes, en les confondant, par conséquent, avec les aborigènes, le poète apporte un nouvel appui à la restauration du culte de Faunus-Lupercus. En même temps, et par le fait, la peinture des populations primitives du Latium cesse d'être un simple objet de curiosité et une sorte de digression ou de relief purement décoratif, pour devenir l'une des mille pierres utiles de l'édifice consacré à la grandeur de Rome. Encore une fois, du point de vue esthétique comme du point de vue national, Virgile a raison. Mais vous voyez assez qu'en l'occurrence, l'exactitude préhistorique est, à la lettre, le dernier de ses soucis.

Vous voyez aussi pourquoi j'ai différé la solution de cette question connexe : Virgile a-t-il eu connaissance de l'âge de bronze ? Nous pouvons hardiment répondre que non. Nous chercherons plus tard, en étudiant les armes qu'il attribue aux peuples italiotes, pour quelle raison il y fait figurer une épée d'airain, mais dès maintenant, d'après la façon dont nous l'avons vu se comporter à l'égard de la préhistoire scientifique de Lucrèce, nous pouvons affirmer qu'il ne croyait pas à l'existence d'un âge de bronze. Plus exactement il ne s'en est pas soucié. Bien mieux, les mythographes grecs lui fournissaient la succession bien connue des quatre âges, dont le troisième est l'âge d'airain. Virgile, comme nous allons voir, en utilise la description, car, autant que possible, il ne laisse rien perdre des traditions mytho-

logiques : l'âge d'airain des Grecs deviendra donc chez lui l'époque des invasions. Mais la civilisation des envahisseurs ne sera pas décrite, il ne sera fait aucune allusion au métal de leurs armes, il ne sera donc pas plus question de l'âge mythique d'airain que de l'âge archéologique du bronze.

Dans ces conditions il semble qu'il y ait quelque naïveté à chercher dans l'*Enéide* les éléments d'une préhistoire italique et les vestiges d'un passé plus lointain que l'âge de l'airain, Le Latium primitif dont Virgile nous donne l'image est issu tout entier des traditions romaines, c'est-à-dire des traditions élaborées par les Grecs en combinant leurs propres fables avec les cultes locaux. Mais de science préhistorique, il n'y en a ici à aucun degré et le quelque peu de vraisemblance que fournit la description de l'*Enéide*, on ne doit pas, avec Boissier, en attribuer l'honneur à Virgile, mais aux Grecs ingénieux dont il s'est fait l'écho.

\*  
\* \*

Si ce tableau des premiers habitants du Latium est purement traditionnel, c'est-à-dire fondé non sur une étude personnelle de la préhistoire italienne, mais simplement sur une tradition d'origine en partie mythique, en partie rationaliste, peut-on croire qu'il en soit autrement du récit, très bref d'ailleurs, que fait Virgile des invasions primitives ?

Le premier des envahisseurs, d'après le poète, ne fut rien moins qu'un Dieu détrôné, il est vrai, qui tomba du ciel tout vif pour régner sur les Latins : « Le premier, dit Virgile, du haut de l'Olympe céleste, vint Saturne, fuyant les armes de Jupiter et du pouvoir royal précipité dans l'exil. Trouvant ce peuple inculte et dispersé au sommet des monts, il le rassembla, lui donna des lois et choisit pour le pays le nom de Latium parce qu'il avait pu s'y cacher en sûreté : *quoniam latuisset latus*. Ce qu'on appelle l'âge d'or fut le temps où régna ce roi : car il gouvernait ses peuples dans une douce paix (1). »

Je ne pense pas qu'il vienne à l'esprit de personne d'accepter telle quelle cette histoire. Toutefois, on pourrait se demander si le mythe de Saturne ne recouvre pas quelque réalité préhistorique, c'est-à-dire, par exemple, l'arrivée d'un peuple de culture supérieure apportant aux Latins primitifs leur civilisation. Je ne sais si cette interprétation a été proposée, mais c'est assez pro-

(1) Virgile, *Enéide*, VIII, 319-325.

bable, et l'on peut croire que telle est celle des commentateurs qui pensent que la tradition virgilienne est confirmée par l'archéologie. En tout cas, une hypothèse analogue a été émise par M. Piganiol dans son savant *Essai sur les origines de Rome*. M. Piganiol admet qu'avant les invasions indo-européennes avait régné dans toute la Méditerranée, et particulièrement en Italie, une civilisation agricole, heureuse et pacifique. « La légende de l'ère heureuse de Saturne, dit-il, peut en être une souvenance », et il ajoute : « Une curieuse légende le faisait venir de Crète en Italie » (1), donnant ainsi à entendre que le culte de Saturne et la civilisation agricole auraient été importés d'Orient et peut-être de Crète.

De telles hypothèses sont généralement invérifiables. Celles que je viens de vous rapporter paraissent inexactes. En effet, autant que nous pouvons en juger, il n'y a aucun rapport, à l'origine, entre Saturne et l'âge d'or. Saturne est une très vieille divinité italique, dont on ignore si, comme le croit M. Piganiol avec quelques savants, il est d'origine méditerranéenne, ou s'il fut, au contraire, apporté par les envahisseurs, du nord, comme semblerait l'indiquer son nom latin. *Salurnus*, ou plus anciennement *Saelurnus*, est un mot apparenté au verbe *serere*, semer ; Saturne est donc un dieu agricole, dont les fêtes, les saturnales étaient originairement les fêtes qui précèdent les semailles. A l'époque où les Italiotes représentèrent leurs dieux sous la forme humaine, sa statue portait une faucille, emblème de ses fonctions. Quant aux Saturnales qui comprenaient, du reste, bien des rites obscurs, c'était, sans doute, essentiellement une fête du repos de la Terre. Elles comportaient donc, comme le sabbat juif, un repos complet ; les esclaves, notamment, étaient dispensés de tout travail et censés être les égaux de leurs maîtres. De leur côté, les Grecs connaissaient un très ancien dieu, nommé Kronos, qui était sans doute le roi du Ciel en Egéide avant l'arrivée des Indo-Européens ; à ce titre, il avait pour emblème une sorte de sabre en forme de faucille que les Grecs nommaient *harpé* et que portent, sur les reliefs anciens, les dieux ou les rois mésopotamiens, hittites ou égyptiens. Une tradition que rapporte Hésiode raconte que c'est sous son règne que vécut la première race d'hommes, et ce fut l'âge d'or. Puis Zeus, nouveau roi du Ciel, détrôna Kronos, dont Hésiode ne dit pas ce qu'il devint. Des traditions plus récentes racontent qu'il alla régner sur les

(1) A. Piganiol, *Essai sur les origines de Rome*, 1917, p. 114.

âmes des justes dans les Iles des bienheureux, situées quelque part vers l'ouest.

Les Grecs, comme vous savez, et plus tard les Romains, reconnaissaient aisément leurs divinités dans celles des autres peuples. En trouvant chez les Italiotes, c'est-à-dire précisément vers l'ouest, le pacifique dieu à la faucille, on peut croire qu'ils y reconnurent leur dieu à la harpê, roi de l'âge d'or. Cet âge d'or lui-même leur parut évoqué par l'égalité et le repos des Saturnales, et dès lors Saturne s'enrichit de la légende de Kronos, comme Junon, Mercure, Vulcain et autres vieilles divinités italiques avaient couvert leur nudité des riches mythologies de leurs analogues helléniques. Plusieurs commentateurs modernes attribuent à Virgile cette fusion de Saturne avec Kronos, et elle serait bien, en effet, dans la manière du *dictus poeta*, attentif à ne rien laisser perdre des mythes et traditions et habile à prendre de toutes mains tout ce qui est propre à orner son poème. Toutefois une telle assimilation est si parfaitement conforme à l'habitude des Grecs qu'il est difficile de supposer qu'ils ne l'aient pas opérée de bonne heure. En tout cas, et quel que soit l'auteur de la synthèse, la synthèse elle-même ne paraît pas avoir d'autre cause que quelques ressemblances entre les deux divinités. Ce n'est rien de plus qu'une combinaison de rites et de mythes et il semble tout à fait vain d'y retrouver de la préhistoire.

Si nous n'avions ici en vue que de l'étudier l'Italie préhistorique, nous laisserions donc de côté le bon Saturne et son âge d'or. Mais ce qui nous intéresse, c'est Virgile et son érudition, qui est vraiment assez curieuse à examiner de près. Saturne donc, trouva les aborigènes dispersés sur le sommet des montagnes, *disp'rdum montibus allis*, exactement comme les cyclopes d'Homère ; il les rassembla, *composuit*, et leur donna des lois, *legesque dedil*. Comment faut-il entendre exactement *composuit* ? Virgile ne le dit pas dans ce passage, mais il le laisse entendre une trentaine de vers plus loin. Évandre continue à instruire Énée ; mais la leçon d'histoire est terminée : il en est maintenant à la géographie. Le vieux roi lui fait visiter les sept collines, où Rome un jour s'élèvera. Il n'y a là encore que des rochers, des bois et des pâturages où paissent les bœufs d'Évandre : « Vois-tu, dit le roi à Énée, ces deux bourgs, *oppida*, aux murailles en ruine ? Ces restes sont les souvenirs des anciens hommes ; l'une de ces citadelles a été fondée par notre père Janus, l'autre par Saturne, ; on appelait l'une Janicule et la seconde Saturnia » (1). Ainsi le groupement

(1) Virgile, *Enéide*, VIII, 355-358.

opéré par Saturne s'est fait non pas précisément dans une ville, mais dans un oppidum, c'est-à-dire une colline fortifiée. Ce terme est celui dont les Romains se servaient pour désigner ces citadelles élémentaires établies par les demi-civilisés soit en Italie, soit en pays barbares. C'est donc un oppidum que Saturne a fondé pour les Latins.

Qu'il y ait eu, en effet, un oppidum sur la colline de Saturne, c'est-à-dire sur le Capitole, cela est possible et même probable, mais c'était un oppidum sabin — et d'ailleurs le fait est ici sans importance, car nous sommes en pleine légende. Le point intéressant c'est que Virgile en place un autre sur le Janicule, et surtout qu'il en attribue la fondation à Janus. Qui est ce Janus, dont Évandré n'a pas prononcé le nom dans son petit cours d'histoire ? Dans la réalité, c'était, comme Saturne, une vieille divinité italique, dont les fonctions primitives sont très mal connues. Il avait peut-être été, anciennement, un dieu du jour et de l'aurore, comme semble l'indiquer son nom de Janus ou Dianus, apparenté à *dies* ; aux temps historiques il était surtout le dieu de la porte, en latin *janua*. Mais ce n'était pas à ce titre qu'il figure ici. Si nous l'y trouvons de même qu'on retrouve sa statue dans la palais de Latinus, c'est parce que des traditions romaines en faisaient le plus ancien roi du Latium. Par conséquent, il aurait régné dans le pays avant Saturne, et sa ville ou son oppidum du Janicule serait antérieure à Saturnia. Boissier a écrit sur ce passage quelques phrases assez curieuses, celle-ci notamment : « Dans ces villes détruites vivait une génération d'hommes disparue, dont Virgile nous entretient : il nous parle de cette race primitive, née du tronc des chênes et dure comme eux, qui n'avait ni mœurs ni lois (1) », etc. Je ne sais si Boissier y a entendu malice et si sa phrase est ironique ; je ne le crois pas. Mais n'avait-il pas quelque raison de sourire ou de s'étonner : comment, ces Aborigènes n'avaient ni mœurs ni lois — et cependant ils avaient un roi ! ils vivaient dispersés dans les forêts et cependant ils avaient une ville ! Saturne est le premier qui les ait rassemblés et qui ait régné sur eux, et cependant Janus avait fait tout cela avant lui. La contradiction est évidente et tous les efforts qu'on a faits pour la supprimer sont vains. Cherchons du moins à l'expliquer.

Pour les origines de la civilisation latine comme pour la plupart des épisodes de son poème, Virgile se trouvait en présence de traditions divergentes. Les unes, d'un caractère plus exclu-

(1) G. Boissier, *Nouvelles promenades archéologiques*, p. 351.

sivement national, faisaient de Janus le premier roi du Latium, d'autres donnaient ce rôle à Saturne identifié par les Grecs avec Kronos et bénéficiant ainsi des légendes helléniques. Il était difficile de concilier les deux traditions et de les fondre en un seul récit, car, si les Latins avaient déjà vécu heureux sous le règne de Janus, Saturne n'avait plus à leur apporter l'âge d'or. D'autre part il était fâcheux d'en éliminer une, et c'est une extrémité à laquelle Virgile ne se résout pas volontiers. Il choisit donc, pour le récit d'Évandre, non pas la plus nationale, mais la plus riche, c'est-à-dire celle de Saturne, et ce choix lui permet de donner successivement : une peinture des Latins primitifs, où il utilise des souvenirs d'Homère, d'Hésiode et de Lucrèce, tout en donnant à ce même Lucrèce une leçon d'orthodoxie religieuse ; puis une utilisation de la légende grecque de Kronos et une peinture de l'âge d'or inspirée d'Hésiode ; enfin une étymologie du mot *latium*, expliqué par le verbe *latere* parce que Saturne s'y est caché. — Mais que faire de Janus ? Virgile se borne à le ranger en tête de la série des rois du Latium ; avant ou après Saturne ? il laisse ce point dans l'obscurité. Et pour que ce nom ne vienne pas troubler l'ordonnance de son récit, il a bien soin de l'en écarter et de ne le mentionner que dans d'autres passages.

Y a-t-il contradiction ? Oui, selon notre logique ; non, suivant l'optique de Virgile. Voilà trois passages distincts : l'un raconte l'âge d'or latin, un autre décrit ce passage préhistorique de Rome, un troisième les statues des premiers rois du Latium. Chacun d'eux pris en lui-même est parfaitement cohérent. Janus ne pouvait intervenir dans le premier : il n'y intervient donc pas. Dans le paysage il fallait mentionner le Janicule et il ne pouvait être question, dans les statues des rois latins, d'omettre celle de Janus : Janus et le Janicule auront donc leur place. Mais, ces tableaux, dira la critique moderne, si je les rapproche, ne s'accordent pas. Aussi, répondra Virgile, ne faut-il pas les rapprocher, et si je les ai écartés l'un de l'autre, c'est précisément pour que leurs contradictions ne choquent pas. Je n'ai pas fait mon poème, pourra-t-il ajouter, pour qu'on le découpe en petits morceaux et qu'on les compare entre eux, mais pour qu'on le lise à la suite et dans l'ordre que je lui ai donné. Cela est de la poésie, non pas de l'histoire. Voilà ce que pourrait répondre Virgile ; et, en effet, le lettré qui lisait l'histoire de Saturne et reconnaissait à mesure les souvenirs d'Homère, d'Hésiode, de Lucrèce, et peut-être d'autres poètes, était charmé à la fois par l'érudition de l'auteur, par son habileté à fondre en un seul récit ces divers emprunts, et enfin par le parfum de bon vieux temps dont l'art



de Virgile avait embaumé son récit. Quand il parcourt à la suite d'Énée le paysage rustique et modeste où s'élèvera un jour la bruyante et somptueuse capitale du monde, tout son cœur et tout son esprit sont occupés par ce contraste, par l'orgueil, par l'émotion de ce simple mais noble passé, et quand, en fond de tableau, il découvre sur le capitolé saturnien et, tout là-bas sur le Janicule, les murs croulants des oppida désertés, il songe, seulement, avec fierté que ces ruines, en pleine préhistoire, reportent dans un insondable lointain, et pour ainsi dire à l'infini les origines de la Ville Éternelle.

Ainsi l'émotion esthétique, poétique, patriotique et religieuse enveloppe ces contradictions, les voile, les rend indiscernables, comme ces brouillards dorés, comme ces nuées brillantes dont les divinités entourent leurs prestiges. Encore une fois, ce n'est pas là de l'histoire : c'est de la poésie. Et que Virgile ait tort ou raison du point de vue des lois esthétiques, c'est une autre question. Mais vous voyez, par la liberté avec laquelle il traite les données traditionnelles, combien il serait décevant d'espérer trouver dans l'*Énéide* quelque chose qui ressemblât, même de loin, aux méthodes de la science moderne. Nous ne nous attarderons donc guère aux divers envahisseurs qui séparent l'âge d'or de l'époque d'Évandre.

Virgile lui-même ne s'y arrête pas longtemps : « Après l'âge d'or, dit-il, vint une époque triste et sombre, avec la rage guerrière et la passion des combats. C'est alors qu'arrivèrent les troupes ausoniennes et les peuples sicanes, et plus d'une fois la terre saturnienne changea de nom ; c'est alors que régnèrent les rois, et le rude et gigantesque Thybris, dont nous autres Italiens avons, plus tard, donné le nom au Tibre, car le fleuve perdit (alors) son nom d'Albula » (1).

Cette troisième époque de l'histoire du Latium correspond exactement à l'âge d'airain décrit par Hésiode, et la tradition suivie ou inventée par Virgile n'a probablement pas d'autre source. Quant au nom des envahisseurs, il est assez curieux que Virgile n'en cite que deux, les Ausones et les Sicanes ; il ne l'est pas moins qu'il ait choisi ces deux noms qui ne correspondent pour nous à rien de précis, n'étaient pas plus clairs pour les anciens. J'ignore où Virgile a puisé la mention des Ausones en tant qu'envahisseurs, mais nous savons qu'il existait avant lui une tradition qui faisait venir les Sicanes, ou plutôt les Sicules, d'Ibérie. Le choix de ces deux noms semble avoir été déter-

(1) Servius, voir *Énéide*, VIII, 329 (le présent passage).

miné par les faits suivants. D'abord tous deux étaient très connus : l'Ausonie était le nom avec lequel, en des temps anciens, les Grecs avaient désigné l'Italie entière, ou du moins ce qu'ils en connaissaient, tout simplement, d'ailleurs, parce qu'ils avaient étendu à toute la péninsule le nom du petit peuple des Ausones, voisins de la Campanie. Quant aux Sicules, que Virgile confond volontairement avec les Sicanes, quelques historiens grecs prétendaient que c'étaient les premiers habitants de l'Italie qui, refoulés par les Pélasges, avaient dû se réfugier en Sicile. D'autre part, dans la géographie virgilienne, Ausones et Sicanes sont des peuples de Latium et se retrouvent parmi les ennemis d'Énée. Les premiers y figurent sous le nom d'Auronques, *Aurunci*, qui vient bien, en effet, du mot *Ausones* ; pour les Sicanes, non seulement ils figurent dans le catalogue de Virgile, mais ils sont généralement cités par Pline l'Ancien au nombre de trente peuples qui formaient, en des temps reculés, la confédération albaine (1). A vrai dire, à leur sujet se pose un curieux problème, ou plus exactement il ne se pose plus, ayant été résolu par M. Carcopino (2). Les Sicanes du Latium ne sont pas autrement connus ; mais il existait dans la région d'Ostie et le long du Tibre, une *Terra sicana* qui avait appartenu aux *Ficani*. Ce nom, rapproché, plus ou moins légitimement, du mot *ficus*, figuier, aura été traduit en grec ou plutôt refait sur le nom grec du figuier, *sykê* et transcrit *Sykinoi* ou *Sykanoi*. L'hypothèse est assez vraisemblable. Quoi qu'il en soit on comprend que Virgile, parmi d'autres noms qu'il pouvait choisir, en ait préféré deux qui étaient représentés à la fois par des nations de l'Italie centrale et par de grands et célèbres peuples envahisseurs.

Et maintenant, que faut-il penser de ces invasions ? Virgile est-il ici l'écho de vieilles traditions conservant le souvenir de la lointaine réalité ? Tout ce que nous a jusqu'ici montré notre commentaire n'engage guère à le croire. Bien plus, un des vers que je vous ai cités nous révèle l'origine de ces théories et le procédé employé. Mais vinrent, dit Virgile, les Ausones et les Sicanes, « et plus d'une fois la terre saturnienne changea de nom ».

En effet, l'Italie avait été désignée chez les Grecs par des noms divers, Ausonie, Enotrie, Tyrrhénie ; mais ce n'était point, comme Virgile le suppose, parce qu'elle avait effectivement changé de nom ou de maîtres, mais parce que chaque colonie grecque appliquait à tous les Italiotes sans distinction le nom

(1) Pline, *Histoire naturelle*, III, 69.

(2) J. Carcopino, *Virgile et les origines d'Ostie*, 1919, p. 462 et suiv.

du peuple sur le territoire duquel elle s'était fondée. De là dérivèrent des légendes de conquêtes : on trouvait, d'une part, dans de vieux auteurs grec, le nom d'Ausonie appliqué à tous les pays ; d'autre part, on connaissait un coin de l'Italie centrale qui portait ce même nom ; on en concluait que le petit peuple des Ausones avait autrefois conquis l'Italie entière. Ou bien, constatant, à tort ou à raison, qu'il existait des Sicanes et des Sicules en Espagne, dans le Latium, en Italie méridionale et en Sicile, on supposait qu'ils avaient antérieurement couvert tout l'espace intermédiaire. De telles méthodes sont encore aujourd'hui pratiquées par certains préhistoriens. Elles n'en sont pas plus scientifiques. Mais, encore une fois, Virgile ne fait pas de la science.

Un dernier détail avant de conclure. De tous ces noms appliqués à la péninsule, le dernier en date fut celui d'Italie. Virgile le suppose connu à l'époque d'Enée ! nous autres, Italiens, dit le vieil Évandré. Et parmi les statues du palais de Latinus figure celle d'Italus, héros éponyme des Italiens. Or non seulement Italus n'a jamais été roi de Latium, mais il n'a jamais existé. Mais cela n'est pas bien grave ; ce qui l'est davantage c'est l'anachronisme d'appliquer à des Latins du <sup>xiii</sup>e siècle avant notre ère le nom d'Italiens. Nous connaissons par les écrits des historographes grecs l'histoire de ce vocable d'*Italia*. Il fut employé par les Grecs pour désigner d'abord le territoire d'une peuplade du Bruttium, c'est-à-dire de la Calabre actuelle. Peu à peu l'extension s'est étendue à la Calabre tout entière, cela vers le début du <sup>v</sup>e siècle, puis à l'Italie du Sud. Et ce n'est qu'après l'unification de la péninsule sous la domination romaine, c'est-à-dire dans le premier quart du <sup>iii</sup>e siècle — neuf cents ans après la prétendue arrivée des Troyens, que le mot Italia englobe dans sa dénomination le Latium.

Cela, remarquez-le, nous le savons par des textes que pouvait consulter Virgile et que, probablement, il avait lus. Connaissait-il comme nous cette histoire de l'extension du terme d'*Italia* ? Je n'en suis pas bien sûr et même je ne le crois pas, car, cette histoire, il fallait la déduire de la comparaison des textes faite suivant une méthode qu'il ne paraît pas avoir pratiquée. Il est assez probable qu'il s'en serait assez peu soucié.

En effet, cette peinture que nous venons d'étudier des temps primitifs du Latium et ce récit de ses premières invasions, bien loin d'être, comme on l'a dit, conforme à ce qu'enseigne la science moderne, bien loin de constituer, comme on le croyait du temps de Sainte-Beuve, comme quelques-uns semblent en-

core le croire, des documents directement utilisables pour la préhistoire italienne, ne nous présentent qu'une habile et poétique combinaison de traditions, pour la plupart assez récentes et traitées avec un art admirable, certes, mais suivant les procédés d'un poète et d'un artiste, non pas suivant les méthodes d'un historien.

(*A suivre.*)

---

# Chronologie du romantisme

(1804-1830)

Cours de M. René BRAY,

Professeur à l'Université de Lausanne.

---

## VI

### Le débat de 1824.

L'année 1823 se terminait sur des menaces de crise. Le discours de Lacretelle avait mécontenté les royalistes romantiques. Le manifeste de Guiraud, écrit sur ces entrefaites et paru le 1<sup>er</sup> janvier 1824 dans la *Muse française*, portait la trace de ce mécontentement : le groupe de la *Muse* tenait à bien marquer que, s'il s'opposait nettement au libéralisme inspiré de la philosophie du XVIII<sup>e</sup> siècle, il s'opposait aussi au traditionalisme asservi à la leçon du XVII<sup>e</sup>. Les classiques sentirent dans cette affirmation, présentée pourtant avec prudence, un grave danger auquel il importait de parer, une menace à laquelle il fallait couper court. Puisque les adjurations pathétiques de Roger et de Lacretelle à la Société royale des Bonnes-Lettres ne produisaient pas l'effet souhaité, on emploierait quelque moyen plus énergique.

On attendait l'occasion. Elle ne pouvait venir du jour au lendemain. Le répit, qui sans doute confirmait les classiques dans leur sévérité, laissait aux romantiques le loisir de s'effrayer de leur hardiesse. Ni Hugo, ni Soumet, ni Guiraud n'avaient tant d'audace qu'on leur en croyait. Une rupture avec leur parti politique pour un motif littéraire les effrayait. Si le manifeste du 1<sup>er</sup> janvier faisait preuve de quelque énergie, dès mars le ton se faisait plus humble.

Victor Hugo publiait le deuxième volume des *Odes*. La préface du premier volume en 1822 était bien anodine ; celle de la deuxième édition de ce premier volume, à la fin de 1822, n'attaquait guère

que « l'abus des apostrophes ». Celle des *Nouvelles Odes* est beaucoup plus explicite, mais n'a nullement l'allure d'une déclaration de guerre. Ce n'est pas un romantique qui y parle, c'est un conciliateur : « L'auteur a eu la douleur de voir ses principes littéraires, qu'il croyait irréprochables, calomniés, ou du moins, mal interprétés. C'est ce qui le détermine aujourd'hui à fortifier cette publication nouvelle d'une déclaration simple et loyale, laquelle le mette à l'abri de tout soupçon d'hérésie dans la querelle qui divise le public lettré. Il y a maintenant deux partis dans la littérature comme dans l'État... Les deux camps semblent plus impatients de combattre que de traiter... Quelques voix importantes néanmoins se sont élevées, depuis quelque temps, parmi les clameurs des deux armées. Des conciliateurs se sont présentés avec de sages paroles entre les deux fronts d'attaque. Ils seront peut-être les premiers immolés, mais qu'importe ! C'est dans leurs rangs que l'auteur de ce livre veut être placé... Il ignore profondément ce que c'est que le *genre classique* et le *genre romantique*... En littérature, comme en toute chose, il n'y a que le bon et le mauvais, le beau et le difforme, le vrai et le faux... » Il admire Shakespeare et Calderon, mais aussi Racine et Boileau. Il veut une littérature chrétienne, nationale, inspirée par la foi et le sentiment, une forme rajeunie, mais sans excès d'innovation.

Est-ce l'auteur de *Han d'Islande* qui parle ainsi, le romantique imitateur de Walter Scott et de Mathurin ? On sent que les critiques sévères qui ont accueilli son roman ont calmé sa fougue et qu'il n'est pas sans ressentir quelque effroi devant les foudres brandies par Lacretelle. Soumet approuve tout à fait cette prudente attitude. Dans la *Muse* de mars, il rend compte des *Nouvelles Odes* et n'oublie pas leur préface : « Il était temps que des paroles conciliatrices fussent prononcées ; les partis étaient en présence, et l'un de nos meilleurs poètes, qu'un corps illustre s'honore de compter au nombre de ses membres, avait oublié qu'il était le plus doux des hommes, pour mériter par l'impétuosité de ses attaques, le surnom de *classique lonnant*. Nous nous plaisons à croire que cette guerre extravagante ne se renouvellera plus, et nous nous hâtons de déclarer, ainsi que vient de le faire M. Victor Hugo, que nous avons toujours profondément ignoré ce qu'on entendait par l'expression de *genre romantique*... » La déclaration est nette : Soumet abjure le romantisme. Il précise même : il répudie *Faust* et *Lara*. « Ces bizarres compositions n'étaient admirées en France que parce qu'elles n'y étaient pas connues... » La *Muse française*, qui est dirigée par Deschamps, traducteur de Gœthe et de Schiller, qui compte parmi ses fondateurs Vigny,

l'un des premiers admirateurs de Byron et de Shakespeare, répudiant ces mêmes Goethe et Byron ! Fallait-il que le danger fût pressant !

En avril, c'est Guiraud lui-même qui essaie de détourner l'orage. A propos des *Essais poétiques* de Delphine Gay, il déplore l'existence des écoles littéraires, où seules sont prônées les exagérations. Il craint les dangers de sa position moyenne. Des esprits sages « effrayés à juste titre des écarts désordonnés du Pégase romantique, voudraient mettre les poètes à pied, oubliant qu'il est des hauteurs qu'on ne saurait gravir ainsi. Dans les rangs opposés, au contraire, quelques fanatiques, auxquels on permet des ailes, en abusent aussitôt pour s'égarer dans les régions les plus étranges, ignorant de leur côté que les parties les plus nébuleuses sont aussi les plus froides. Il est difficile de garder un juste milieu entre ces deux excès, avec d'autant plus de raison qu'on ne vous permet pas de marcher entre les deux camps, et que là on fait feu sur vous de toutes parts... »

On sent dans ces derniers mots un découragement que ne reflétaient pas l'article de Soumet et la préface de Hugo en mars. C'est qu'en fait, en avril, la guerre est déjà déclarée, les hostilités commencées. Les adjurations et abjurations de la *Muse française* ont été inutiles. Les classiques ont déjà pris l'offensive. Bon gré, mal gré, il faut se défendre.

Dès février, s'est déclanchée contre la *Muse* une offensive qu'elle attendait sans doute depuis quelque temps et qui n'était pas la plus à craindre, celle de Henri de Latouche et du *Mercur*e du XIX<sup>e</sup> siècle. On avait écarté Latouche de la *Muse* : le vindicatif critique ne l'oubliait pas. A propos d'un ouvrage de Gaspard de Pons, un des poètes du clan romantique, il stigmatisait avec violence l'esprit de coterie : « Il paraîtrait convenu entre MM. Alexandre S..., Alexandre G..., Gaspard de P..., St-V..., An..., Alfred D..., Emile D..., Victor H..., et quelques autres, qu'ils se citeront réciproquement en exemple. Et pourquoi ces petits princes de la poésie n'auraient-ils pas fait cette alliance ?... » Soumet, Guiraud, Gaspard de Pons, Saint-Valry, Ancelot, Vigny, Deschamps, Hugo, c'était tout le groupe de la rue Saint-Florentin, sauf l'indésirable Latouche, tout le groupe de la *Muse*.

L'attaque de Latouche était purement personnelle, le *Mercur*e ne devenait ni plus ni moins hostile à la *Muse*, le retentissement d'un article de revue n'était pas tel qu'il dût effrayer ceux qu'il visait. Mais, au milieu de mars, les choses commençaient à se gâter. Un vaudeville intitulé *les Femmes romantiques*, par Théaulon, joué sur le théâtre de Madame, donnait à la polémique un carac-

tère plus général et plus dangereux. Defait, la première représentation, le 13 mars, fut assez agitée. C'était une sorte d'adaptation des *Précieuses ridicules*, quelques folles s'essayant à « parler romantique ». L'auteur reprochait en somme à la poésie nouvelle ses audaces de forme, ses manies d'expression. Vieux reproche, toujours d'actualité devant les innovations littéraires !

Le 14 avril, un personnage plus important entra à son tour dans la lice : Viennet, dans le *Mercur*e du *XIX<sup>e</sup> siècle*, publiait une *Épître aux Muses sur les romantiques*. Le 16, le classique Lamy lisait à l'Athénée des *Observations sur la tragédie romantique*. Le *Mercur*e publiait encore des *Stances* de la princesse de Salm sur le *Romantique et la vieille école*.

Mais déjà les romantiques ripostaient. Si le numéro d'avril de la *Muse française* contenait des déclarations conciliatrices de Guiraud, un dernier appel à l'apaisement, il contenait aussi une plus fière profession de foi, celle de Charles Nodier. Chose curieuse, c'était l'ondoyant Nodier qui montrait alors le plus de conviction et d'énergie. Nodier, jusque-là, n'était pas des collaborateurs de la *Muse française* : il n'y avait donné que deux courtes pièces de vers. Sa place de critique était aux *Annales*, à la *Quotidienne* et au *Drapeau blanc*. Il inaugurait par cette intervention une sorte de chronique parisienne. Son article portait en effet un titre général : *Première lettre sur Paris*. La seconde lettre ne vit jamais le jour.

Sous un titre heureux, *De quelques logomachies classiques*, Nodier répondait avec esprit et de fort pertinente façon, aux critiques portées contre le style romantique et tout particulièrement à celles de l'auteur des *Femmes romantiques*. Il n'avait point de peine à les réfuter ; mais sans s'arrêter là, il attaquait à son tour : il montrait l'illogisme du classicisme français, asservi à la mythologie païenne des Grecs. Il dénonçait l'alliance scandaleuse des classiques libéraux et des classiques monarchistes, et avertissait les monarchistes, ses amis politiques, du danger qu'ils couraient à donner la main à de tels alliés. Il revendiquait sans ambages la qualité de romantique. Pour finir, il protestait avec violence contre la récente mise « à l'index » des romantiques par les journaux chrétiens.

Mais insistons sur cette mise à l'index. Badinage d'abord, elle devenait alors sérieuse. Plusieurs journaux religieux fulminaient contre les nouveaux poètes parce qu'ils avaient l'audace d'introduire Dieu dans leurs poèmes. Reprenant les aphorismes de Boileau, ils décrétaient d'impiété ce mélange du profane et du sacré. « Il faut être païen sous peine d'hérésie », faisait remarquer Nodier ! Mais, sans se troubler de l'anathème, il rappela que la



physique d'Aristote a été dépassée par celle de Galilée et il terminait son article par les mots courageux : *Pur si muove*.

La *Muse* semblait bien isolée dans ce concert d'imprécations classiques, auquel seule la voix de Nodier donnait la réplique. Il lui vint un allié, peut-être malgré lui, en tout cas qu'elle n'attendait pas : c'était un aîné, Népomucène Lemercier, de l'Académie française. Il avait autrefois marché avec hardiesse sur des voies nouvelles : rappelons seulement son *Christophe Colomb*, qui eut les honneurs d'une émeute. Mais il s'était fort assagi. Il lui vint de nouveau quelques velléités d'audace, qui l'entraînèrent à porter sur la scène du Théâtre-Français une imitation du *Richard III* de Shakespeare et de la *Jane Shore* de Rowe. La représentation eut lieu vers le 20 avril 1824. Cette *Jane Shore* provoqua une tempête de protestations classiques. Elle ne manquait pourtant pas de timidité, ce n'était encore qu'une pièce de transition : mais telle quelle, elle violait les unités, mélangeait les tons, et, pour tout dire, sentait le mélodrame. « C'est la profanation la plus complète de notre scène », s'écria le critique des *Annales*, et les classiques avec lui. Il était temps que l'autorité intervint pour arrêter cette gangrène qui gagnait même l'Académie.

Mais l'autorité veillait. La machine de guerre était montée. Le 24 avril, jour anniversaire de la rentrée du roi dans le royaume, une dizaine de jours après le manifeste de Nodier, quelques jours après la représentation de *Jane Shore*, Auger, directeur de l'Académie française, condamnait solennellement dans la séance publique annuelle de l'Institut royal de France, l'hérésie romantique. Auger était à peine un écrivain. Fort bien en cour, il occupait les fonctions de censeur dramatique depuis 1820. Il avait été installé à l'Académie par un coup de force du pouvoir, en 1816, à la place d'un libéral radié. Il était un des chefs du groupe ultra. Bientôt on vit en lui « le pape de la littérature ».

A en croire Stendhal, qui, dans son second *Racine et Shakespeare* fait une bien amusante narration de ces journées, l'idée de ce discours solennel serait venue aux académiciens au cours de la revision du *Dictionnaire*. Au début de l'année, on en était arrivé au mot de *romantique*, substantif et adjectif à la fois, le mot de *romanisme* n'étant pas encore admis. « A ce nom fatal d'un parti désorganisateur et insolent, la langueur générale fit place à un sentiment beaucoup plus vif... De quel supplice assez cruel pourrions-nous le faire mourir ?... Chacun s'empresse de proposer, pour terrasser le monstre, quelques phrases énergiques... Le plaisir si noble de dire des injures à des ennemis sans défense jette bientôt les Académiciens dans un transport poétique... » Mais une défi-

dition ne satisfait pas cette fureur. On décide qu'on ne se contentera pas d'étrangler *romantique* dans le *Dictionnaire* : on charge Auger de signifier au monde l'arrêt de l'Académie tout entière.

Mais si l'on veut connaître la vérité, il faut quitter Stendhal et son burlesque récit pour prendre l'éloquente prose d'Auger. C'est un discours fort bien composé, net, et qui n'est pas sans intérêt historique. Auger commence par étudier le « nouveau schisme littéraire ». Sa menace a grandi, des sages s'en effraient, l'Académie française ne doit pas craindre de se compromettre en intervenant dans une dispute d'une telle gravité. Sans doute le dommage n'est pas encore très grand, mais il vaut mieux prévenir son extension que la déplorer trop tard. D'ailleurs, si la secte est peu nombreuse, elle est jeune et ardente. Que veut-elle ? Le sait-elle ? Ici Auger appuie fort justement sur la désunion des romantiques. « Comme ils n'ont ni dogme fixe, ni discipline établie, ni chef institué, ils ne marchent pas tous de front, ni du même pas. » Il y a des schismes à l'intérieur du schisme. Telle déclaration de principe est une apologie (allusion à Nodier) ; tel manifeste se présente comme une proposition de paix (allusion à Guiraud). Enfin, quelques-uns des novateurs les plus renommés vont jusqu'à renier le nom dont naguère ils s'honoraient (allusion à Soumet et à Hugo) et dont le reste continue à se glorifier.»

Auger continuait en recherchant les origines du schisme. Il les trouvait d'abord à l'étranger, dans les « drames monstrueux » de Shakespeare, dans « l'extravagance » et « la pompe emphatique » de Lope de Vega, dans un *xvi<sup>e</sup>* siècle « de barbarie » ; plus tard dans le goût perversi d'Allemands qu'aurait dû pourtant éclairer un siècle « de lumière universelle » ; enfin, plus récemment, dans le cosmopolitisme factice de *M<sup>me</sup>* de Staël. Ce romantisme de Shakespeare et de Schiller, poursuivait Auger, n'a pas encore été transporté en France. « Nos jeunes écrivains les plus favorables à ces idées nouvelles n'ont pas encore osé les préconiser hautement, ni surtout les mettre en pratique. » Qu'on fasse une pièce qui dure une semaine, et dont les personnages, d'une scène à l'autre, franchissent la Manche ou la Méditerranée ! Il sera temps alors de montrer que le théâtre ne peut vivre hors des règles éternelles. Ce romantisme du théâtre, ce romantisme étranger, Auger dédaigne de le combattre en 1824.

Il en est autrement du « romantisme français, ou plutôt gaulois, romantisme bâtard, qui n'a ni la même énergie, ni la même audace, ni les mêmes excuses que le romantisme teutonique ». Celui-là s'appuie sur les prétendues nécessités de l'évolution sociale. La Révolution certes a changé bien des choses : elle ne peut pas dé-

couronner la raison. Ce romantisme se prétend vrai, comme s'il avait inventé la formule : *Rien n'est beau que le vrai*. Et puis il est triste, lugubre : le malheur l'attire et la corruption. Auger défend les droits de la gaité et de la santé.

Ce n'est pas pourtant qu'il veuille interdire toute évolution. Qu'on abandonne, il y consent, « ces héros de Grèce et de Rome que nos poignards tragiques ont épuisé de sang ». Qu'on fasse revivre les âges chrétiens et chevaleresques. Mais qu'on se garde « d'appliquer à ces sujets d'un temps barbare les règles d'une poésie plus barbare encore ».

Ces idées ne pouvaient manquer de rallier les classiques des deux partis politiques et même les romantiques modérés. Le *Constitutionnel* fit taire ses préventions libérales pour approuver le royaliste Auger. Le *Mercur* du XIX<sup>e</sup> siècle, sous la plume de Léon Thiessé, tout en déclarant Auger « grossier et superficiel », reprit ses arguments contre les innovations, les audaces de style, l'inspiration mélancolique, ou vaporeuse, ou mystique. Les *Annales de la littérature* appuyèrent l'offensive pour sauver « ce vieux culte des Muses, consacré par tant de monuments immortels ». D'autres encore.

La *Muse* ne pouvait se taire. C'est Deschamps qui prit la défense du groupe dans la livraison de mai. Son article avait pour titre *La Guerre en temps de paix ; Ourika, l'Académie*. Il apparut nettement à sa lecture qu'il avait été écrit en grande partie avant le 24 avril. C'est une réponse à tous les accusateurs du romantisme, mais moins à Auger qu'à ceux qui l'avaient devancé. Une première partie forme un essai ironique de définition du romantisme, une seconde réfute les principaux reproches qui étaient faits au nouveau genre ; une troisième marque l'inconséquence des critiques par l'exemple de l'accueil fait à *Ourika*, une nouvelle récemment parue de M<sup>me</sup> de Duras ; une dernière narre la séance de l'Académie et annonce des réponses, entre autres celle de Stendhal.

La première partie est peut-être la plus intéressante pour nous. Deschamps rappelle qu'on a déjà bien souvent défini le romantisme. « Je n'y ai jamais rien compris, ajoute-t-il comme Hugo et Soumet, et cependant la chose commence à devenir sérieuse pour moi, puisqu'ils disent tous que la *Muse française* est le quartier général des romantiques et que *delenda est Carthago*... Je veux bien être tué... mais je voudrais savoir pourquoi... » Et le voilà parti à la recherche de sa définition.

« Il y en a qui m'ont dit : « Nous condamnons la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle parce qu'elle est romantique. — Et pourquoi

est-elle romantique ? — Parce qu'elle est la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle. » — Cet argument ne m'a pas complètement satisfait. D'autres ont ajouté : « On appelle *classiques* tous les ouvrages faits pour servir de modèles, et *romantiques* tous les ouvrages absurdes... » Ceci est plus fort ; cependant on peut encore trouver mieux... » Un homme d'esprit est venu au secours des classiques défaillants : « Nous désignons par cette dénomination funeste certains écrivains de l'époque actuelle, qui affectent de choisir leurs sujets dans les annales du moyen âge... » Deschamps lui rétorque que Chénier, Vigny et Hugo ont donc fait des œuvres classiques et que tels prétendus classiques, de par leurs œuvres, sont romantiques. L'homme d'esprit essaie de s'échapper : « C'est au théâtre que la distinction est surtout sensible. — Alors, d'après votre système sur le moyen âge, la tragédie des *Macchabées* de M. Guiraud... » L'homme d'esprit tente une nouvelle définition : le romantisme, c'est une « rage de germanisme et d'anglicisme ». De nouveaux exemples lui montrent encore son erreur. Autre définition : le romantisme, c'est « la tendance à s'affranchir des règles de l'art ». Autres exemples, en réponse, de pièces prétendues classiques qui violent les règles et de pièces prétendues romantiques qui les observent. Dernière définition : le romantisme, c'est le style « révolutionné ». Derniers exemples pour réfuter cette dernière définition. Et Deschamps victorieux : « Oh ! je vois maintenant à quoi cela tient. Vous appelez *romantique* ce qui est *poétique*... Ainsi, ce procès si embrouillé des classiques et des romantiques n'est autre chose que l'éternelle guerre des esprits prosaïques et des âmes poétiques. »

Prose contre poésie, esprit contre cœur ! La définition n'est pas si mauvaise, à la condition qu'on réduise le romantisme à la *Muse française* et à ses admirateurs, Guiraud, Vigny, Hugo, Lamartine, et qu'on mette dans le classicisme tout ce que nous appelons le romantisme des doctrinaires, celui des libéraux, celui de Stendhal. C'est bien ce que veut Deschamps, puisqu'après avoir exclu de l'école les extravagants et les fous, il lui reconnaît comme chefs Chateaubriand, Byron, M<sup>me</sup> de Staël, Schiller, Monti, de Maistre, Goëthe, Thomas Moore, Walter Scott, Lamennais, les poètes du cœur et de l'imagination, les théoriciens de l'enthousiasme et de la foi. Contre le romantisme « douze petits journaux tous les matins, douze petits théâtres tous les soirs, et tous les jours cinquante professeurs dans leurs cinquante chaires, tous les Athénées, toutes les Académies des provinces, et vous aussi, Clémence-Isaure !

L'ingrate ! Je l'aimais !... Je l'aimerais encore !

et tous les hommes d'esprit qui ne savent rien, et tous les savants qui n'ont pas d'esprit, et ceux en qui l'habitude de juger a desséché la faculté de sentir... et tous les écoliers de sixième, et tous les rhéteurs, et tous les maîtres d'écriture... » Pauvres romantiques, « qui, n'ayant que des élégies pour se défendre, vont cacher leur guitare et leur effroi sous le manteau bleu de la *Muse*. Il est vrai que leurs chants vont au loin faire battre le cœur des jeunes hommes pour la gloire et pour la vertu, ou porter des paroles douces et brûlantes au cœur de la jeune femme isolée qui pense, le soir, à celui qu'elle aime... On nous reproche encore d'aimer les torrents, les fleurs, les cimetières la lune et les fiancées ; et enfin de nous aimer entre nous... Je félicite beaucoup ceux que les cimetières n'intéressent pas... Sans doute tous les objets de leur tendresse sont encore sur la terre. Je plains de toute mon âme ceux qui parlent de la lune avec indifférence : ils n'ont donc jamais marché deux à sa clarté voluptueuse... Quant à nous aimer entre nous, je passe condamnation... »

Deschamps peut bien maintenant dire que le classicisme est mort et enterré, que le romantisme « n'existe pas et ne peut exister », tendre la main à Auger, il a marqué d'un trait aussi fin que net ce qui le sépare, lui et ses amis, de leurs adversaires ; il a tracé des limites entre ce qui meurt et ce qui naît. Pouvait-on mieux répondre aux coassements des factions ennemies, aux solennels anathèmes des corps constitués ?

Dans cette même livraison de mai de la *Muse française*, Hugo tenait aussi sa partie, mais avec beaucoup moins de vigueur et d'esprit que Deschamps. Pendant compte du nouvel ouvrage de Vigny, *El a ou la Sœur des Anges*, il reprochait aux classiques de rester fidèles au paganisme, de maintenir en France une littérature toute grecque et latine, de confondre la poésie avec une succession de métaphores. Il vantait le rôle du cœur et du génie, de la méditation préparatoire, de l'inspiration révélatrice, et en donnait en exemple la poésie d'Alfred de Vigny. Il finissait par une allusion fort claire à l'attaque de Latouche contre l'esprit de coterie reproché à la *Muse*.

La livraison de juin revenait sur ce dernier sujet, ce qui prouve que l'attaque était assez justifiée. Deschamps essayait de rappeler Latouche à leur ancienne amitié. L'affabilité du ton, les compliments élogieux semblaient inviter l'adversaire à redevenir l'allié. L'adversaire ne répondit que par une ruade à ces caresses. La rupture semblait définitive.

Mais cette livraison devait être occupée par un autre sujet : on avait annoncé une réponse à Auger, plus dogmatique et plus

directe sans doute que celle de Deschamps. La mort de Byron fournit un heureux prétexte pour ne pas aggraver le conflit. Byron, parti pour la Grèce en 1823, arrivé à Missolonghi le 5 janvier, venait de mourir sans même avoir pu porter secours aux Grecs, qu'il venait assister. La nouvelle arriva à Paris le 18 mai. Ce fut une stupeur dans Paris et dans toute la France. Les collégiens prirent le deuil. Les journaux déplorèrent cette mort comme un malheur national. Tous les poètes rivalisèrent en chants funèbres. On eût dit une apothéose.

La *Muse*, qui pourtant avait été souvent, et tout récemment encore, peu indulgente pour Byron, tint sa partie dans ce concert : en tête un poème de Guiraud, *A lord Byron, fragment d'un chant élégiaque* ; plus loin, deux pages de Vigny, *Sur la mort de Byron, fragment d'un poème qui va être publié* ; enfin un long article de Victor Hugo, *Sur Georges Gordon, lord Byron* ; sans parler de quelques mots de Deschamps au début de sa *Revue poétique*.

L'article de Victor Hugo est d'abord une oraison funèbre, éloquente, mais un peu creuse. Bien vite cette oraison tourne à l'apologie des disciples de Byron, c'est-à-dire des romantiques français. L'idée qui nourrit cette apologie n'a rien de génial : d'amples lieux communs sur l'accord de la littérature et de l'époque, sur le caractère inéluctable de l'évolution littéraire, sur l'opposition du xix<sup>e</sup> siècle et du xviii<sup>e</sup>, sur la vérité et le sérieux de la nouvelle poésie. Plus curieuse est la distinction qui suit : Hugo, dans l'unité romantique, aperçoit une diversité. Deux écoles, toutes deux pénétrées de religion, mais l'une pour adorer, l'autre pour maudire, celle de Chateaubriand et celle de Byron. Et voilà que l'éloge de Byron devient un parallèle entre l'auteur du *Génie* et celui de *Don Juan*, tout à l'avantage du premier, on n'en doute pas ! Mais on peut excuser Byron de son erreur, quelque fatale qu'elle soit : il a souffert et il est mort noblement.

Parallèlement à toute l'agitation provoquée par le débat pour ou contre le romantisme, la vie littéraire suivait son cours. Nous avons vu qu'on jouait en avril une *Jane Shore* de Lemercier, que Vigny avait publié *Eloa* et Victor Hugo les *Nouvelles Odes* en mars. Cette dernière publication avait fait quelque bruit et fut l'occasion d'une controverse, qui ne fut pas sans importance pour l'avenir du romantisme et surtout de Victor Hugo.

L'article de Soumet à la *Muse française* fut aussi élogieux qu'il devait. Celui de Gaspard de Pons aux *Annales* ne pouvait être d'un autre ton : les amis connaissaient leur devoir. L'article de Nodier à la *Quotidienne* fut moins favorable : le critique s'aperce-

vait confusément que ces *Nouvelles Odes*, en mêlant à l'ancienne inspiration religieuse une inspiration plus philosophique, tendaient vers un affranchissement du poète à l'égard du loyalisme politique. Ce que Nodier déplorait au nom de son parti, Tissot, dans le *Mercury*, s'en réjouissait au nom du sien. Deux articles du *Mercury* furent consacrés aux *Nouvelles Odes*, modérés, presque équitables. Tissot essayait de mener Hugo à une plus juste appréciation du XVIII<sup>e</sup> siècle, de lui donner une vue plus large de son temps, de le faire échapper à l'influence du faubourg Saint-Germain. Avec malice, il lui rappelait l'exemple de son maître, de Chateaubriand lui-même : « Qu'il voie combien de choses du temps cet écrivain mêle à des idées fantastiques et aux créations de son imagination poétique ! Combien de philosophie dans son enthousiasme religieux ! Comme il a lu Voltaire, Rousseau, Montesquieu et toute leur école ! Comme il est souvent leur disciple en paraissant combattre leurs doctrines ! Que de sentiments, de principes et d'opinions il a puisés, retenus et adoptés dans leur commerce ! Le XVIII<sup>e</sup> siècle éclate partout dans les écrits de M. de Chateaubriand... »

Tissot exagère sans doute. Mais il est facile de comprendre pourquoi. En juin, Chateaubriand quittait le ministère ; et la *Muse*, sous la plume de Saint-Valry, traçait de son patron un magnifique portrait. Déjà s'organisait ce flirt de l'extrême droite et de la gauche, des ultras de Chateaubriand et des libéraux, cette coalition étrange dirigée contre Villèle et ses soutiens cléricaux. Tissot et le libéral *Mercury* ne devaient-ils pas tendre la main à Bertin et aux royalistes *Débats*, jeter un pont entre les extrêmes, y joindre Chateaubriand, chef de la coalition, tenter d'y entraîner avec Victor Hugo, son fils spirituel, tout le jeune groupe de la *Muse* ?

Mais c'est l'article des *Débats* sur les *Nouvelles Odes* qui est le plus intéressant à étudier, sinon par lui-même, du moins par la réponse qu'y donna Victor Hugo. Hoffman, le 14 juin, rendait compte du nouvel ouvrage du poète par un mélange habile d'éloges et de critiques. Il tenait l'auteur pour romantique et regrettait de le voir s'éloigner de plus en plus de la bonne tradition. Voulant préciser sa pensée, « les romantiques, disait-il, s'égarèrent dans le monde idéal : voilà la ligne de démarcation ». Ses critiques portaient surtout sur le style.

Victor Hugo, en réponse, faisait insérer dans les *Débats* du 26 juillet un vrai manifeste plus net que les précédents, qui, après ceux de Guiraud, de Nodier et de Deschamps, montre avec quelle force cette année 1824 amenait les jeunes poètes à prendre cons-

science de leurs aspirations. Il n'y met nulle acrimonie, nulle violence. Ce manifeste est du même homme qui écrivait quelques mois plus tôt la préface des *Nouvelles Odes* : il est d'un conciliateur, mais d'un conciliateur de moins en moins enclin à abandonner sa thèse, de plus en plus assuré de ce qu'il représente.

Remarquons d'abord que sa position politique a quelque peu changé : Tissot voyait clair. Autrefois il disait : religion, monarchie ; il dit maintenant : religion, monarchie, liberté. On sent derrière cette évolution celle du maître, celle de Chateaubriand, auquel une fois de plus, malgré sa disgrâce, Victor Hugo rend un éclatant hommage.

Il suit Hoffman sur son terrain, prend acte de cet aveu, que le style seul fait la démarcation entre romantiques et classiques, et s'attache à montrer que les fautes de style qu'on lui reproche comme romantiques sont autorisées par l'exemple même des plus grands écrivains dits classiques. C'est Horace qui a parlé de « robes de vapeur », c'est Jean-Baptiste Rousseau qui a revêtu un vice « de grâce », comme Victor Hugo un dieu « de mystère ». Ainsi la distinction tombe, « il n'existe aucune différence réelle entre les deux genres », romantisme et classicisme se confondent.

Pourquoi Victor Hugo publiait-il cette réponse dans les *Débats* ? Pour atteindre plus sûrement les lecteurs de son critique ? Sans doute ; peut-être aussi parce qu'une fois encore sa revue venait de défaillir. Après le *Conservateur littéraire* de 1820-1821, la *Muse française* disparaissait. Disparition assez subite, puisqu'en mai Deschamps annonçait que ses collaborateurs feraient à Auger des réponses qui n'ont jamais paru, puisqu'en juin même il semblait se borner à ajourner ces réponses ! Faut-il croire qu'elles étaient trop embarrassantes à écrire pour des gens qui ne voulaient encore rompre avec personne ? Ce serait vrai pour Soumet, peut-être pour Guiraud, moins vrai pour Hugo ou pour Deschamps. Faut-il attribuer d'une façon toute prosaïque cette disparition à l'épuisement de la caisse ? On constatait en mai que les frais dépassaient les prévisions, mais non que la situation fût désespérée. Faut-il rattacher cette fin à la disgrâce politique de Chateaubriand ? On ne voit pas très bien comment. Aux dissentiments des directeurs-fondateurs à la suite de la brouille avec Lamartine ? Vigny aurait fait de graves reproches à ses amis, sur ce sujet, à son passage à Paris, en juin : mais un incident qui n'a même pas terni l'amitié de Vigny pour Deschamps, Soumet et Guiraud, n'a pu faire sombrer le commun esquif.

Nous savons maintenant la vraie cause et les vrais artisans de cette disparition de la *Muse*. Ce ne fut pas Victor Hugo : il l'a dit



plus tard, et on a eu tort de douter de sa déclaration ; il l'a dit même au lendemain des événements, le 28 juillet, par une lettre à la *Quotidienne* et aux *Débats*, où il déclarait « qu'il était absolument étranger à la disparition de la *Muse* ». Ce ne fut pas Guiraud : « J'ai toujours regretté, disait Guiraud, l'abandon de ce journal, qui eut lieu contre la volonté de Victor Hugo et la mienne et qui rompit ce faisceau d'amitiés littéraires, dont nos œuvres mêmes auraient profité. » Ce ne fut pas Vigny, alors dans les Pyrénées, qui écrivait à Hugo à propos de la *Muse* : « Sauvez-la à quelque prix que ce soit... C'est une vraie lâcheté que de l'abandonner. » Le grand responsable fut Emile Deschamps et la vraie raison fut l'élection de Soumet à l'Académie.

Soumet pensait sans doute à cette élection depuis quelque temps. Ses succès au théâtre, sa position de chef d'école lui assuraient de la considération. Son ambition n'était point étrangère à la modération dont il avait fait preuve dans le débat de mars-avril. Il avait bien pris garde de rien répondre à Auger. Peut-être même avait-il fait quelque amicale pression sur Deschamps et Hugo, pour que, même après la diatribe de l'Académie, ils n'abandonnassent pas le ton conciliant des premiers débats. Il n'avait point participé à l'éloge de Byron. Il n'avait donné à la livraison d'avril qu'un court poème tout classique sur Je nne d'Arc, rien à celle de mai, rien à celle de juin. C'est que l'Académie lui avait fait savoir qu'elle avait ce journal « en horreur ».

Deux fauteuils se trouvaient vacants. Au début de juillet, il se porta candidat à celui d'Aignan et encouragea Chénédollé à faire campagne avec lui pour l'autre fauteuil. Ils avaient devant eux le libéral Casimir Delavigne : des royalistes ne pouvaient reculer. Mais Auger, Roger, les classiques royalistes exigeaient l'abandon de la *Muse*. Soumet ne résista pas à la pression : dès le 9 juillet il se retirait de cette revue, dont il avait été l'un des plus actifs directeurs.

Cette retraite allait-elle entraîner la disparition de l'organe ? Hugo s'y opposait, Deschamps voulait au moins retarder la publication de la livraison de juillet jusqu'après l'élection. Le 12, on semblait s'entendre. Mais la *Quotidienne*, inspirée par Hugo, compromettait dans son numéro du même jour les noms de Soumet et de Guiraud dans un éloge de la *Muse* et annonçait la prochaine livraison. Deschamps se fâchait. Voulant assurer le succès de son ami Soumet, il exigeait que cette livraison de juillet, prête à paraître, portât, non pas sur la couverture, mais en tête, ses adieux et ceux de ses amis : « A compter de ce numéro, MM. A. Soumet, Guiraud, Jules de Rességuier et Emile Deschamps sont

étrangers à la rédaction de la *Muse française*, des travaux particuliers les obligeant à ne plus coopérer à une feuille périodique. » Guiraud était absent de Paris : à en croire ses déclarations ultérieures, on lui supposait une volonté qu'il n'avait pas. Rességuier et Deschamps servaient fidèlement Soumet.

Il ne s'agissait encore que de la retraite d'une importante partie de la rédaction. Le 14, Soumet écrivait amicalement à Hugo pour l'assurer que sa « désertion » ne changerait rien « ni au succès du journal, ni à la tendre amitié » qui les unissait. Que se passa-t-il entre le 15 et le 24 ? L'Académie fit-elle pression pour obtenir davantage ? Soumet sentit-il qu'il fallait tout autre chose pour assurer son élection ? Hugo refusa-t-il l'insertion du désaveu catégorique exigé par Deschamps ? Le 24, Deschamps écrivait à Rességuier et le convoquait pour le lundi 26. Soumet, Deschamps, Rességuier devaient aller « porter le coup de grâce à la *Muse* » chez Tardieu, l'imprimeur, le matin même du jour où le numéro devait paraître. « Sinon le numéro paraîtra, et nous sommes tous compromis. Je n'ai ni le temps ni l'espace d'expliquer notre danger. Il est imminent ; ces messieurs, je le sais, seront rassemblés là pour continuer la *Muse*. Arrivons tous trois pour la tuer et elle est morte... Nous serons à neuf heures chez Tardieu. Tout cela ne peut se faire que réunis ; une voix se perd étouffée sous celle de nos adversaires. Mais en nous tenant bien, il me semble impossible que l'on continue sous le titre de la *Muse* un ouvrage qui est le nôtre et qui ne veut plus l'être... »

Ce fut fait. Soumet et Deschamps l'emportèrent sur Hugo. Le numéro préparé ne parut pas. Hugo dégagea aussitôt sa responsabilité, Guiraud déplora l'événement, Viçny se consola facilement en se disant qu'on avait assuré ainsi l'introduction au quartier général du classicisme, du chef des romantiques : « Nous avons donné la *Muse*, disait-il, en échange de son fauteuil, pour ne plus le compromettre ; à présent, il pourra lever la tête... » Illusion, Soumet allait la baisser encore plus bas que jamais : son élection n'était pas une habile manœuvre, c'était simplement une apostasie.

On ne s'en aperçut pas aussitôt. Le *Mercur*e vit lui aussi dans cette élection une victoire du groupe de la *Muse*. « Il circulait lourdement dans Paris, écrivait-il, une gazette, la *Muse*, qui professait des principes subversifs de la langue française ; elle médisait périodiquement du goût et de la raison, comme des eunuques médisaient de la virilité ; elle annonçait sans détour l'intention de substituer aux autels du vrai dieu de notre littérature, les autels d'un Baal germanique, divinité enfantée par des

cerveaux impuissants, et adorée de tous les stériles esprits. Les collaborateurs de cet ennuyeux pamphlet littéraire mordaient avec rage la lime dont les Racine et les Boileau avaient poli leurs chefs-d'œuvre ! Eh bien ! c'est parmi les auteurs de ce journal de ténèbres que l'Académie est allée choisir son nouveau récipiendaire... »

Si Soumet avait eu quelque velléité de relever la tête, comme Vigny l'y invitait, une nouvelle admonestation officielle serait venue lui rappeler les volontés des autorités chargées des destinées morales de la France. Estimant sans doute que le discours d'Auger, devant les quatre classes de l'Institut, n'avait pas eu un retentissement suffisant, Mgr Frayssinous, évêque d'Hermopolis, membre de l'Académie française, grand-maître de l'Université, profitait de la séance solennelle de distribution des prix du concours général, le 16 août, pour adjurer la jeunesse de ne pas suivre les mauvais bergers.

« En vain, disait-il, pour s'autoriser à tenter de nouvelles routes, on nous parlerait des progrès de l'esprit humain : il n'en est pas des lettres comme des sciences naturelles ; dans celles-ci on avance toujours, les découvertes sont filles du temps et de l'expérience. Mais lorsque, chez une nation savante et polie, la langue, après s'être épurée, perfectionnée successivement, se trouve fixée enfin par les écrivains devenus modèles dans tous les genres, alors, suivre le chemin qu'ils ont tracé est un devoir ; qui s'en écarte, ne peut que s'égarer. Oui, malheur à l'écrivain, parmi nous, qui, dédaignant notre grand siècle littéraire, tâcherait d'avoir plus de grâce que Fénelon, plus de noblesse que Racine, plus de naïveté que La Fontaine, plus d'originalité que La Bruyère, plus de vigueur que Pascal, plus d'élévation que Bossuet ! Qu'est-il arrivé de nos jours ? C'est que certains esprits ont conçu je ne sais quel dégoût, quelle aversion secrète pour ce qui est simple, clair, naturel, beau ; ils ont paru ne se complaire que dans ce qui est apprêté, faux, bizarre, nébuleux ; un nouveau style a demandé de nouvelles théories, et les lettres ont eu leurs sophistes comme la philosophie. N'oublions jamais que le bon sens doit présider à tout, que l'imagination sans règle ressemblerait à de la folie, que l'esprit, ainsi qu'on l'a défini, *est le sel* de la raison, que nos maîtres dans l'art d'écrire se sont montrés amis de cette raison jusque dans leur audace, et que chez eux la hardiesse du tour et de l'expression s'allie toujours à une heureuse clarté... »

Soumet avait été élu le 29 juillet, il fut reçu le 25 novembre. Il fut assez embarrassé pour concilier son passé si récent et sa situation nouvelle. Il ne put échapper à l'obligation de rassurer ses confrères : il se sauva en cantonnant ses déclarations sur le terrain

dramatique, par un banal parallèle entre le drame allemand et la tragédie française, tout à l'avantage de celle-ci naturellement. « Les efforts des étrangers ont toujours été plus téméraires qu'assurés. Lorsque le talent s'affranchit des règles du goût, ce n'est point parce qu'il s'élève, c'est seulement parce qu'il s'égaré. Malgré le génie créateur de l'Eschyle anglais, les autres nations ne possèdent réellement que des ébauches dramatiques. La France, la France seule a conservé sur son important théâtre les antiques traditions de la véritable tragédie... » Ce n'était pas trop maladroit. Mais Auger qui recevait Soumet, ne manqua pas de préciser ce que le récipiendaire laissait dans le vague, de lui faire dire sans ambages ce qu'il n'avait pas tout à fait osé dire : « L'hommage que tout à l'heure vous venez de rendre à la supériorité de notre système dramatique sur cette poétique barbare qu'on voudrait mettre en crédit, répond suffisamment à ceux qui affectaient d'élever des doutes sur votre orthodoxie littéraire... Non, ce n'est pas vous, Monsieur, qui croyez impossible l'alliance du génie avec la raison, de la hardiesse avec le goût, de l'originalité avec le respect des règles... » Soumet était tenu en laisse.

On le vit quelques jours plus tard. Lamartine se présentait à son tour à l'Académie pour le fauteuil de Lacretelle aîné. Ses amis le soutenaient, Hugo, Genoude, Soumet. Lamartine comptait sur cette voix. Mais cette voix était-elle libre ? Les « électeurs en titre » se prononcèrent contre Lamartine. « Je sais, écrivait le poète, que M. Soumet n'en est pas le complice ; mais lui et les autres sont instruments. » Ce fut le philosophe Droz qui l'emporta le 2 décembre.

L'année 1824 finissait agitée, comme elle avait commencé. Tous ces événements avaient nourri gazettes et pamphlets. En juillet, c'était l'*Apologie de l'école romantique*, apologie d'un romantisme qui n'était point celui de la *Muse* : Paulin Paris abandonnait aux fureurs académiques Hugo, Lamartine, Guiraud, Ancelot, « ces enfants perdus de l'école romantique », mais pour défendre les *purs*, les libéraux ! On publiait une parodie anti-romantique, *Og*, dédiée par « Ug, grand maître des cérémonies de la cour de S. M. Og, à Jean Sbogar, et à ses successeurs, le Vampire, le Solitaire, le C. misard, Han d'Islande, le Renégat, le Centenaire, le Paria français, Ipsibo, Ourika, le Damné, etc. ». En août, Arago adressait une épître *Aux jeunes poètes de l'époque* ; on jouait aux Variétés une comédie sur la librairie Ladvocat et ses auteurs, *l'Imprimeur sans caractère ou le Classique et le Romantique* ; à l'Odéon *les Deux Ecoles*. En octobre, c'était l'*Essai sur les Classiques et les Romantiques* par Cyprien Desmarais, en fa-

veur d'un romantisme modéré : il faut tendre, disait-il, « à épurer le romantique et à soumettre ses productions, autant toutefois que la différence des genres pourrait le permettre, au goût sévère du classique ». En novembre, c'était une *Salire sur les auteurs du jour* ; en décembre, une *Épître sur l'écrivainerie du siècle*. A l'Athénée, Artaud ouvrait les cours par un *Essai littéraire sur le génie poétique*, qui ne parut pas très orthodoxe aux classiques auditeurs de cette institution.

L'agitation n'épargnait pas la province. Nous avons vu Deschamps, dans la *Muse* de mai, déplorer l'ingratitude de l'Académie de Clémence Isaure. Même les productions des enfants de Toulouse, de Soumet, de Guiraud, se voyaient alors discutées aux Jeux Floraux. On refusait une élégie parce qu'elle appartenait « au genre romantique ». L'influence du marquis d'Aguilar remplaçait celle de Pinaud, le protecteur des jeunes.

A Rouen, les débats académiques étaient même violents. L'avocat général Bergasse ouvrait la discussion par un discours sur *les Destinées nouvelles réservées aux Lettres*. Plusieurs séances étaient consacrées à une controverse qui mettait aux prises le président Adam, défenseur de la tradition et des règles, et Ulric Guttinguer, du groupe de la *Muse française*. Le 19 novembre encore, Guttinguer plaidait pour la jeune littérature, seule capable de parer les autels de poésie, de faire revivre notre histoire, de chanter Dieu et la France.

(A suivre.)

#### OUVRAGES CONSULTÉS

1. Edm. Biré. *Victor Hugo avant 1830*, 1883.
2. J. Dedicu. *Le romanisme à Toulouse. Les Annales romantiques*, 1913.
3. Ch.-M. Des Granges. *La presse littéraire sous la Restauration*, 1907.
4. E. Dupuy. *La jeunesse des romantiques*, 1905.
5. Edm. Egli. *Schiller et le romanisme français*, 1927, t. I.
6. Edm. Estève. *Byron et le romanisme français*, 1907.
7. H. Girard. *Un bourgeois dilettante à l'époque romantique, Emile Deschamps*, 1921.
8. I.-A. Henning. *L'Allemagne de M<sup>me</sup> de Staël et la polémique romantique*, 1929.
9. J. Larat. *La tradition et l'exotisme dans l'œuvre de Ch. Nodier*, 1923.
10. J. Marsan. *La bataille romantique*, 1<sup>re</sup> série, 1912.
11. *La Muse française, 1823-1824*, éd. Marsan, 1907, 2 vol.
12. L. Séché. *Lamartine de 1816 à 1830*, 1906.
13. L. Séché. *Le cénacle de la Muse française*, 1909.
14. M. Souriau. *La préface de Cromwell*, 1897.
15. Stendhal. *Racine et Shakespeare*, éd. Martino, 1925, t. I.
16. Irving Stone. *La fin de la Muse française*, *Revue d'hist. litt.*, 1929.
17. M. Treille. *Le conflit dramatique en France de 1823 à 1830*, 1929.

# Essai d'une classification des intuitions atomistiques

par Gaston BACHELARD,  
Professeur à l'Université de Dijon.

---

## V

### L'atomisme positiviste.

Vers 1830, avant même que l'influence d'Auguste Comte ne puisse se faire sentir, une véritable atmosphère positiviste commence à entourer la pensée scientifique française. C'est aussi à partir de cette même date qu'une réaction est visible en Allemagne contre les spéculations aventureuses dont la philosophie de Hegel avait donné trop d'exemples. M. Kirchberger qui fait cette remarque (1) voit là une raison qui limita l'influence de Berzélius et qui détacha les savants de la recherche des propriétés électriques de l'atome. Une étude d'ordre électrique, en enrichissant l'atome chimique d'un caractère supplémentaire, aurait peut-être assuré sa valeur réaliste ; cette étude ne fut pas poursuivie. Désormais, et pour une longue période, l'hypothèse atomique se présentera comme *uniquement chimique*, comme un résumé systématiquement unilatéral d'un phénomène saisi dans un seul de ses caractères particuliers. Le positivisme se contente d'ailleurs souvent d'une semblable phénoménologie morcelée où se dessine un plan d'expérimentation plutôt qu'une description complète du phénomène.

L'atomisme scientifique a dès lors été enseigné sous le couvert des précautions positivistes (2). Ces précautions, répétées à satiété, prétendaient ramener la science à un phénoménisme sys-

(1) Kirchberger, *loc. cit.*, p. 49.

(2) Voir cette tendance à son origine dans les célèbres traités de L. Gmelin, 1788-1853.

tématique, en se gardant également des affirmations réalistes et des idées de pure théorie. Cette position systématiquement intermédiaire se révèle, à l'usage, bien difficile à tenir ; aussi, le positivisme incline parfois au réalisme ; d'autres fois, il s'appuie sur une organisation rationnelle de l'expérience. On ne s'étonnera donc pas d'une confusion toujours possible aux frontières des philosophies adverses. En particulier qu'on songe que les intuitions réalistes restent toujours sous-jacentes, que les valeurs logiques d'autre part nous séduisent rapidement ! On comprendra alors que l'atomisme positiviste se présente finalement, entre ces deux tentations du réel et du logique, avec une nuance polémique. L'atomisme positiviste devient ainsi, psychologiquement parlant, si peu naturel, si peu actif qu'il semble un code de précautions pour éviter l'erreur plutôt qu'une méthode de pensée en quête de découvertes.

Le critérium du positivisme est cependant net : ne rien postuler qui ne puisse être soumis à la vérification du laboratoire. Mais les conditions de la vérification expérimentale des hypothèses n'engagent pas tout le problème de la formation des hypothèses ; et le positivisme, réduit à sa propre doctrine, est bien incapable de coordonner *a priori* les pensées théoriques. De ce point de vue, l'usage de l'hypothèse atomique du siècle dernier est particulièrement intéressant.

Quand on parlait de l'hypothèse atomique, on ajoutait qu'il ne s'agissait que d'une hypothèse de travail, que d'une supposition toute provisoire. Parfois même, on professait le plus pur nominalisme. L'atome n'était qu'un mot. M. Delacre écrit encore : « Nous n'avons à prononcer le mot *atome* que comme terme empirique, sans nous engager en rien au point de vue philosophique, et sans faire une conjecture sur la constitution de la matière (1). » Ainsi le mot atome ne devrait pas s'inscrire au début d'une science, comme une intuition fondamentale, mais on devrait y aboutir, au terme d'une expérience, comme à un résumé commode pour désigner un aspect particulier de l'expérience. L'atome ne donnerait pas lieu à une définition de choses, mais on le retiendrait seulement comme une définition de mot. La théorie atomique prise dans son ensemble serait donc tout au plus un échafaudage pour associer des expériences, ou même un simple moyen pédagogique pour relier les faits. Ainsi Vaihinger (2) cite l'ouvrage de Cooke (*La chimie moderne*, 1875) et

(1) Delacre. *Essai de Philosophie chimique*, 1923, p. 35.

(2) Vaihinger. *Die Philosophie des Als Ob.*, trad., p. 103.

ajoute cette remarque très caractéristique : « Le livre est entièrement fondé sur l'Atomistique et cependant l'auteur se défend d'être un atomiste. »

A cet égard, il serait très instructif de pénétrer l'esprit qui présidait à l'enseignement de la chimie au début du xx<sup>e</sup> siècle, et même en France, il y a seulement une dizaine d'années. La plupart des livres scolaires, suivant en cela d'étranges instructions ministérielles, reportaient l'hypothèse atomique à la fin du chapitre consacré aux lois de la chimie. Souvent même, l'hypothèse atomique figurait en appendice pour bien marquer qu'on devait enseigner toute la chimie dans la bonne forme positiviste, — par les faits et seulement par les faits. On devait exposer les lois des combinaisons pondérales — lois simples, si claires, si bien enchaînées dans l'intuition atomique — en se gardant de toute référence à l'intuition. L'adresse consistait à ne pas prononcer le mot d'atome. On y pensait toujours, on n'en parlait jamais. Certains auteurs pris de scrupules tardifs donnaient une courte histoire des doctrines atomistiques, mais toujours après un exposé uniquement positif. Et cependant combien ces livres rigoureux eussent paru plus clairs avec l'autorisation de les lire en sens inverse ! Tant il est vrai que les intuitions atomistiques sont à notre disposition ; elles viennent à l'esprit de l'élève comme elles vinrent à l'esprit des philosophes antiques. Il suffit de leur donner le droit de s'exprimer en leur attachant un nom précis pour qu'elles éclairent et soutiennent la pensée scientifique.

Très symptomatique également le débat qui tendait à prouver que Dalton était resté étranger aux intuitions premières. Avec Dalton, c'était sans doute la première fois que l'atomisme s'introduisait dans des recherches de laboratoire ; c'était la première tentative pour vérifier chimiquement une doctrine développée jusque-là presque uniquement dans le sens géométrique ou mécanique. Or, sur ce débat, il faut croire Dalton lui-même ; l'examen de son journal, dit Kirchberger, met hors de doute qu'il partit des intuitions fondamentales de l'atomisme et que ce sont ces intuitions qui le conduisirent, comme à une hypothèse, à la loi des proportions multiples. Lange a fort ingénieusement mis en lumière les intuitions daltoniennes en distinguant les deux méthodes, par ailleurs si voisines, de Richter et de Dalton (1). Les études de Dalton « l'amènèrent, comme le chimiste

(1) Lange. *Histoire du Matérialisme*, trad., t. II, p. 195.



allemand Richter, à l'hypothèse que les combinaisons chimiques s'effectuent en vertu de rapports numériques très simples. Mais, tandis que Richter sautait immédiatement de l'observation à la forme la plus générale de l'idée, c'est-à-dire concluait que tous les phénomènes de la nature sont dominés par la mesure, le nombre et le poids, Dalton s'efforçait d'obtenir une représentation sensible des principes sur lesquels pouvaient reposer ces nombres simples des poids de combinaisons, et c'est là que l'atomistique vint au-devant de lui à moitié chemin ». A elle seule, la technique de Dalton, assez grossière, n'aurait pu lui permettre de descendre des phénomènes aux principes. Il alla, au contraire, des principes aux phénomènes, de l'intuition à l'expérimentation, à l'inverse de l'idéal positiviste. Mais l'ère positiviste était ouverte ; très rapidement on réforma la psychologie de la découverte daltonienne ; on écrivit l'histoire scientifique comme si la pensée élaborée devait réagir sur la pensée primitive et en éclairer les principes.

L'enseignement de la chimie et l'histoire de la pensée scientifique viennent donc de traverser une période où l'artifice prétendait prendre la valeur d'une méthode. Si l'on joint à cette raison de confusion le fait que les intuitions réalistes restent visibles chez les positivistes les plus prudents, on se rend compte que l'atomisme positiviste est assez difficile à isoler. Nous le présenterons donc d'une manière plus dogmatique qu'historique pour dégager autant que possible ses caractères distinctifs.

## II

On a dit bien souvent que la chimie moderne avait vraiment commencé avec l'usage systématique de la balance, en s'attachant à la pesée comme *unique* critérium de la connaissance scientifique des substances. Le positivisme prétend ici être d'autant plus sûr qu'il est plus étroit. M. Delacre écrira : « Le poids est le premier principe, le plus positif, et si cela lui est possible, il doit être le seul (1). » Il est très remarquable qu'on prétende désigner qualitativement les corps en s'adressant à une qualité unique qui, par certains côtés, peut sembler assez abstraite. En particulier, l'intuition reconnaît mal la permanence du poids sous le changement de volume ; il faut, pour séparer ces deux caractères, une abstraction souvent difficile. Il est également

(1) Delacre, *loc. cit.*, p. 43.

étonnant qu'on puisse prendre la sûreté d'une mesure comme garant de son importance philosophique. La définition d'un corps par la mesure pose d'ailleurs un problème philosophique qui est loin de pouvoir se résoudre uniformément. M. Urbain, un des positivistes les plus clairs de notre époque, a écrit à ce sujet des pages d'une grande force. « Il importe, dit-il (1), de remarquer que la méthode des physiciens s'écarte de celle des philosophes et des mathématiciens. Ceux-ci partent d'une notion pour définir une grandeur. Ils estiment que la mesure doit suivre la définition. Les physiciens ont une tendance nette à mesurer d'abord et à définir ensuite. » Ce qui reviendrait à dire, sous une forme paradoxale : on ne sait pas tout à fait ce que l'on mesure mais on le mesure très bien. A suivre l'idéal de la science positiviste, il semble d'ailleurs que la science puisse se contenter d'un système de mesures et que la réalité scientifique, c'est la mesure même, plus que l'objet mesuré. Ainsi, M. Urbain continue : « Il est intéressant de remarquer que si l'on définit les grandeurs par la manière dont on les mesure, on ne risque pas de tomber dans les écueils de l'idéologie. Mesurer des poids atomiques par des analyses chimiques et des densités gazeuses assure une indiscutable réalité aux poids atomiques. Quand bien même les atomes n'existeraient pas, les poids atomiques définis par la façon dont ils se mesurent conserveraient une signification éminemment positive. Nous pouvons, du point de vue qui nous intéresse ici, nous soucier fort peu de l'existence des atomes, et affirmer en toute certitude que le poids atomique est une propriété élémentaire absolument générale. » Schutzensberger avait dit de même : « En prenant par exemple, comme base et comme unité l'hydrogène, l'expérience nous apprend que les proportions de chlore qui entrent en jeu dans les réactions sont toujours des multiples entiers de 35, 5... 35,5 est ce que nous appelons l'atome de chlore. On voit combien l'acceptation est restreinte. En dehors de cette définition, il nous est loisible de nous faire de l'atome telle idée qu'il nous plaira ; nous pouvons le considérer comme un point matériel insécable et doué d'une grandeur et d'une forme réelle, ou comme une particule divisible, elle-même dans une certaine mesure en particules plus petites ; admettre que cet atome n'a aucune dimension réelle pourvu qu'il reste avec la base dans le rapport de 35,5 à 1 ; ou bien encore l'envisager comme un mouvement particulier d'une

(1) Urbain. *Les notions fondamentales d'élément chimique et d'atome*, p. 19-21.

(2) Schutzensberger. *Traité de chimie générale*, 2<sup>e</sup> éd., 1884, *Introd.*, p. v.

portion limitée d'un fluide continu qui remplit l'espace. Tout cela importe peu ; rien d'essentiel et de vraiment scientifique ne disparaîtra des principes, des lois et des déductions de la théorie (1). » Le point de vue positiviste est donc exprimé, à propos du problème qui nous occupe, avec une netteté admirable. Les intuitions philosophiques sont rejetées au rang d'images subalternes. Les poids atomiques doivent être inscrits dans le phénomène immédiat ; ils n'engagent nullement le problème philosophique de la substance.

Mais ce qui montrera peut-être le mieux la rupture de l'atomisme positiviste avec l'intuition fondamentale de l'atomisme, c'est le sens même que prend ici le concept tout expérimental du poids atomique. En effet, si l'on se cantonne dans l'épistémologie positiviste, on est amené à conclure :

1° Que le *poids atomique* n'est pas un *poids* ;

2° Que le *poids atomique* n'est nullement en rapport avec l'atome.

La première affirmation est évidente quand on remarque que les poids atomiques s'expriment par des nombres abstraits et non pas par des nombres concrets comme il conviendrait si l'on avait effectivement affaire à des poids. Quant à la deuxième affirmation, on la discutait à peine au XIX<sup>e</sup> siècle, car l'on était convaincu qu'on n'aurait jamais aucun moyen d'expérimenter sur l'atome lui-même. C'était d'ailleurs la cause pour laquelle la théorie atomique passait pour le type par excellence de l'hypothèse scientifique confinée par principe au-dessous de la phénoménologie. Pour être bien sûr de ne pas donner une valeur trop réaliste à cette hypothèse, on s'efforçait de désigner le *tableau des poids atomiques* comme un *système des nombres proportionnels de combinaison*. Et dans cette désignation précise, nettement positiviste, tous les mots devraient porter. Il s'agit d'un système, non pas seulement d'un tableau. Il s'agit de nombres, non pas de poids. Il s'agit de proportions toutes relatives, et non pas d'une référence quelconque à cet absolu de l'être que serait un atome. Autrement dit, le concept de poids atomique est, du point de vue positiviste, doublement mal nommé. C'est un concept qui s'appuie sur une intuition indirecte alors même qu'il prétend traduire directement l'expérience. Il faut tout un corps d'expériences systématiques pour donner à ce concept

(1) Schutzensberger. *Traité de chimie générale*, 2<sup>e</sup> éd., 1884, Introd., p. v.

une cohérence expérimentale. Cela revient sans doute à dire que ce concept ne correspond pas à une chose déterminée comme le voudrait la philosophie réaliste. Il n'est peut-être qu'un symbole pour organiser logiquement ou économiquement notre expérience.

Sans nous astreindre à reprendre l'histoire des doctrines chimiques au XIX<sup>e</sup> siècle — on trouvera cette histoire répétée dans maint ouvrage — nous devons alors entreprendre de caractériser ce qu'il y a à la fois de relatif et de coordonné dans la stœchiométrie.

Le positivisme le plus direct — le plus pur aussi — aurait pu se satisfaire de la loi des proportions définies énoncée par Proust. Cette loi permettait bien de cataloguer toutes les combinaisons chimiques en rapprochant simplement deux nombres proportionnels de combinaison. Il semble en effet qu'on tienne *tout le phénomène* de la combinaison quand on sait, par exemple, que la combinaison du fer au soufre pour donner le sulfure de fer a lieu dans la proportion de 56 à 32. Avec la loi de Proust, on avait donc le moyen de décrire toute la phénoménologie chimique, sans s'inféoder à aucune théorie, à aucune intuition, en adjoignant purement et simplement à tout composé la proportion pondérale de ses constituants. Il faut d'ailleurs bien remarquer que c'est au composé, non au corps simple, que le positivisme intransigeant devrait rattacher tous les résultats de la stœchiométrie puisque nous n'avons *a priori* aucune garantie que le corps simple se conduira de la même façon dans des combinaisons différentes.

Le succès vint cependant de la convention contraire qui revient à fixer, pour un corps simple, un nombre particulier. On reconnut en effet qu'en considérant trois éléments susceptibles de donner, deux à deux, trois combinaisons binaires, on pouvait décrire ces trois combinaisons en attachant un seul nombre à chacun des corps ; et non pas deux à chacun des corps comme il semblerait nécessaire pour décrire les deux combinaisons auxquelles il participe. On fait donc tout de suite une importante économie d'hypothèses. C'est alors que le système des poids atomiques se constitue par une espèce de triangulation qui nous semble la trace d'une ontologie profonde, à partir de laquelle on pourrait commencer une polémique entre le positivisme et le réalisme. C'est peut-être sur ce simple problème de la combinaison pondérale que les débats seraient le plus utiles. Précisons donc aussi nettement que possible ce problème ; pour cela, prenons un exemple.

On reconnaît par des analyses et des synthèses que la combinaison de l'hydrogène et du chlore se fait en poids dans la proportion de 1 à 35,5. De même, la combinaison du sodium et du chlore se fait dans la proportion de 23 à 35,5. Il semblerait qu'il y ait là deux faits bien positifs, sans aucun lien théorique ou expérimental. En particulier, si l'on doit examiner, à la suite des deux premières recherches, la combinaison de l'hydrogène et du sodium, il semble qu'on n'ait nullement limité, par la connaissance des deux proportions précédentes, l'imprévisibilité essentielle de l'empirisme. Et cependant, voici qu'on constate que les proportions de la combinaison de l'hydrogène et du sodium sont précisément 1 et 23 ! Il y a là un soudain enchaînement des faits, un cycle de l'être qui se ferme avec une perfection qu'on peut à bon droit qualifier de rationnelle si l'on veut bien comprendre que la meilleure preuve de rationalité, c'est la prévision. D'une première liaison tout empirique entre A et B et d'une seconde liaison tout empirique entre A et C, on infère la liaison de B à C, avec la même assurance que si la liaison considérée était une égalité algébrique, sans que rien cependant ne légitime cette méthode transitive. Aux faits s'ajoute soudain une loi fondamentale. L'axiome : deux quantités égales à une troisième sont égales entre elles, devient ainsi un des schèmes de la stœchiométrie. Ce schème se traduit substantivement dans la loi de Berzélius : si deux corps s'unissent à un même troisième dans certaines proportions, ils s'unissent entre eux dans les proportions exactes où ils s'unissent individuellement au troisième corps.

Si l'on songe maintenant qu'on va pouvoir reprendre le même problème à propos d'un quatrième puis d'un cinquième corps et ainsi de suite, on se rend compte que l'ensemble des nombres proportionnels de combinaison va se coordonner de plus en plus fortement. Loin de se prodiguer, l'empirisme finira par présenter une économie systématique. On croyait décrire un ensemble de corps, on s'aperçoit qu'on construit un système de la substance. Mais c'est peut être encore moins l'extension du système qui doit nous émerveiller que la réussite constante d'un même nombre abstrait attaché à un corps simple pour mesurer son pouvoir de combinaison générale. Bien que nous soyons partis du phénoménisme positiviste le plus systématique, nous arrivons insensiblement et malgré nous à des expressions réalistes. En effet, comment ne pas dire qu'un élément chimique est caractérisé par un nombre invariable qui lui appartient en propre, par son poids atomique ?

Même réussite de la coordination au sujet de la loi de Dalton sur les proportions multiples ; mais cette fois la réussite est moins étonnante. En étudiant toutes les combinaisons binaires de deux corps simples, dans le cas où ces deux corps simples pouvaient donner non pas un seul, mais plusieurs composés, Dalton reconnut que les combinaisons, comparées à un même poids, d'un des corps, donnaient par l'autre corps des nombres proportionnels qui étaient des multiples simples de l'un deux. Expression bien obscure mais qui précisément s'éclairerait si nous prenions le droit de la traduire dans le langage des intuitions atomistiques ! On a d'ailleurs souvent fait remarquer que la loi de Dalton ne pouvait être aperçue au niveau de l'expérience qu'en raison des petits nombres que la combinaison chimique met en jeu. Si les composés étudiés en premier lieu avaient eu la complexité de certains corps organiques étudiés par la chimie contemporaine, Dalton n'aurait pas pu formuler sa loi ; la marge d'imprécision des analyses aurait brouillé complètement des proportions un peu complexes. Preuve nouvelle que Dalton était guidé par des intuitions atomistiques. Il faut d'ailleurs remarquer que les intuitions atomistiques se sont toujours développées d'accord avec la claire intuition que l'arithmétique donne pour les petits nombres. A certains égards, un fait qui s'exprime avec des nombres élevés donne toujours l'impression de s'apparenter au hasard. Ne paraît primitivement rationnel et clair que ce qui se compte sur les doigts.

## III

Ainsi très rapidement le phénomène chimique se laissait morceler arithmétiquement et se soumettait de lui-même à l'hypothèse atomique. Cette hypothèse semblait donc avoir achevé son rôle. En fait, on la reprit cependant à bien d'autres points de vue. On tenta, comme nous allons le rappeler, de morceler suivant les mêmes principes, d'autres phénomènes que le phénomène chimique. Aussi, devant les succès convergents d'une même hypothèse, on verra s'imposer au positivisme une question philosophique que le positivisme ne peut guère résoudre : comment une simple hypothèse de commodité peut-elle réussir dans des domaines si variés ? N'est-ce pas là la preuve d'une valeur plus réelle ou plus rationnelle ? Et dès lors, par son succès répété et en quelque sorte trop complet, l'enquête positiviste en vient à rencontrer un obstacle métaphysique : une simple hypothèse ne devrait pas être utile en dehors de son domaine de base. En

d'autres termes, si une convention réussit à plusieurs points de vue, elle est nécessairement plus qu'une convention.

Prenons donc quelques exemples propres à montrer avec quelle facilité l'hypothèse atomique s'épaissit ; comment, autour d'elle, se rassemblent les faits les plus divers ; bref, comment son réalisme s'impose peu à peu malgré toutes les précautions positivistes.

Un des cas les plus nets est sans doute la loi proposée dès 1819 par Dulong et Petit. Elle est relative à la chaleur spécifique des corps simples. Dulong et Petit ont fait d'abord un grand effort de précision expérimentale, et dans leur premier mémoire ils donnèrent pour onze métaux et deux métalloïdes un tableau des chaleurs spécifiques avec quatre décimales, ce qui est peut-être une approximation trop ambitieuse. Quoi qu'il en soit à cet égard, ce qu'il faut bien comprendre, c'est que ce tableau est dressé en dehors de toute référence à la doctrine atomistique. Si l'on examine les nombres du tableau, on ne saisit entre eux aucun rapport. En particulier, des corps de densités très différentes comme l'or et le plomb ont la même chaleur spécifique, à la quatrième décimale près ; des corps qui ont à peu près la même densité comme le cuivre et le fer ont au contraire des chaleurs spécifiques très différentes. On ne voit donc aucune relation entre la densité des corps et leur coefficient de chaleur spécifique. Il semble bien, à considérer les nombres tels que les livre le laboratoire, qu'on soit ici devant un empirisme opaque.

Mais tout s'éclaire subitement si l'on examine ce tableau à la lumière des intuitions atomistiques. En effet, si l'on multiplie les chaleurs spécifiques de chacun des corps simples par le poids atomique correspondant, on va découvrir que le produit est constant, quel que soit le corps considéré. C'est dans ce rapprochement inattendu que consiste la loi de Dulong et Petit.

Quand on considère attentivement le double jeu des approximations des deux tableaux et qu'on se rend compte que tout ce luxe de décimales ne trouble pas la constance du produit arithmétique, on est tenté de dire que, même sous le simple rapport de la mesure, les deux tableaux, celui des chaleurs spécifiques et celui des poids atomiques, de prime abord purement empiriques se rationalisent mutuellement. De toute manière, il intervient, grâce à l'usage de l'hypothèse atomique de la chimie dans un problème de physique, une limitation de l'arbitraire qu'on doit souligner. Ce caractère n'avait pas échappé à Dulong et Petit qui écrivaient en tête de leur mémoire : « Les considérations

fondées sur l'ensemble des lois relatives aux proportions des composés chimiques permettent maintenant de se former, sur la constitution des corps, des idées qui, quoique arbitrairement établies dans plusieurs points, ne sauraient cependant être regardées comme des spéculations vagues et absolument stériles ». Les philosophes n'ont peut-être pas assez réfléchi sur cette *élimination automatique de l'arbitraire*, sur cette constitution naturelle et progressive du rationalisme physique.

Bien entendu ce rapport de rationalité réciproque entre les deux tableaux empiriques apporte un nouveau moyen de prévision et de précision. Ainsi, quand on hésitera à fixer certains nombres proportionnels de combinaison entre lesquels les analogies chimiques ne permettront pas à elles seules de choisir, on prendra le nombre qui satisfait à la loi de Dulong et Petit.

Des considérations similaires pourraient être faites au sujet des lois de Raoult qui permettent de déterminer le poids moléculaire de certaines substances en fonction de l'abaissement du point de congélation d'un liquide où elles sont dissoutes. Là encore, on verrait des phénomènes d'ordres divers se coordonner par le fait même qu'on les étudie en les interprétant dans l'hypothèse atomique. C'est donc une preuve de plus que cette hypothèse porte sa clarté dans un domaine où elle n'est pas une supposition primitive. Elle ne joue donc plus, à proprement parler, un rôle d'hypothèse dans ce domaine étranger. Elle est en quelque manière consacrée comme loi rationnelle par une réussite dans une organisation empirique nouvelle.

Mais l'exemple le plus frappant d'une hypothèse qui devient d'abord une loi positive, toute phénoménale, puis finalement un fait bien isolé, se trouve sans doute dans les développements qu'a pris l'intuition d'Avogadro.

Avogadro avait été frappé du caractère très simple et presque rationnel des lois que Gay-Lussac avait énoncées pour les combinaisons en volume des corps pris sous forme gazeuse. Ainsi, au lieu du rapport pondéral compliqué et tout empirique 1 à 35,5 qui fixe la combinaison de l'hydrogène et du chlore, Gay-Lussac trouvait qu'un volume d'hydrogène s'unit au même volume de chlore pour donner un volume double d'acide chlorhydrique. D'autre part, Gay-Lussac avait établi que tous les gaz ont le même coefficient de dilatation. A tous points de vue, la simplicité avec laquelle se développent les phénomènes relatifs aux gaz conduisait à admettre « qu'il y a aussi des rapports très simples entre les volumes des substances gazeuses et le nom-



bre des molécules simples ou composés qui les forment. L'hypothèse qui se présente la première à cet égard, et qui paraît même la seule admissible, est de supposer que le nombre des molécules intégrantes dans les gaz quelconques est toujours le même à volume égal, ou toujours proportionnel aux volumes ». C'est en ces termes qu'Avogadro explique son hypothèse au début de son mémoire. Intuitivement cela revient, comme l'a souligné Dumas, à supposer que « dans tous les fluides élastiques sous les mêmes conditions, les molécules se trouvent placées à égale distance ». Elles sont alors manifestement en même nombre pour des volumes égaux.

Naturellement, pour ce qui est de la détermination effective du nombre des molécules ou de leur distance naturelle, c'était là une question qui ne pouvait guère venir à l'esprit des Avogadro et des Dumas. Il suffisait que l'hypothèse parût claire et naturelle et qu'on l'utilisât prudemment en se bornant à affirmer la *proportionnalité* du nombre des atomes au volume du gaz.

Longtemps on a voulu confiner la pédagogie de la science chimique sur cette simple affirmation de proportionnalité. On prétendait exorciser toute référence au nombre des atomes en dépit même de l'intuition primitive d'Avogadro. Nouvel exemple de l'effort fait par le positivisme pour masquer l'atomisme tout en utilisant ses leçons ! On se lança alors dans la construction de concepts très artificiels qui paraissaient bien éloignés de toute valeur intuitive ou pédagogique, encore qu'ils fussent en relation directe avec les données du laboratoire. On inventa des locutions barbares, des raccourcis verbaux qui réclament de longs commentaires pour être effectivement pensés. C'est ainsi qu'on parla, dans les livres d'initiation eux-mêmes, de molécule-gramme, d'atome-gramme, de valence-gramme. Et l'on put après cette préparation rationnelle énoncer *la loi* toute positive, tout immédiate d'Avogadro : pour tous les gaz pris à zéro degré et à la pression de 760 mm. de mercure, la molécule gramme occupe le même volume ; ce volume est 22,4 litres.

Sous cette forme, on avait réussi à arracher la racine intuitive de la théorie d'Avogadro. On n'avait plus une hypothèse mais une loi empirique, une loi qu'on acceptait avec ses déterminations approchées et dont on n'avait pas à rechercher la raison.

Et cependant, malgré toute interdiction, la vie des intuitions premières subsistait. C'est en les utilisant que les diverses lois dérivées s'éclairaient facilement. En effet, si l'on veut bien postuler :

1° Que les atomes existent,

2° Qu'un atome particulier a un poids qui est vraiment un de ses caractères absolus, sans qu'on ait besoin de le référer à un second corps dans une composition éventuelle,

on infère immédiatement de l'hypothèse d'Avogadro que la densité gazeuse est proportionnelle au poids de l'atome. D'où toute une substructure claire et rationnelle qui vient soutenir l'assemblage de définitions dont la méthode positiviste précédente se contentait d'affirmer le caractère conventionnel.

En fait, comme on le sait, c'est au profit de l'intuition et du réalisme, que la science a progressé dans ce domaine. M. Perrin a déterminé, de quatorze manières différentes, le nombre de molécules contenues dans 22 litres d'un gaz aux conditions normales de température et de pression. Des expériences aussi variées ont naturellement donné des résultats assez différents. Mais la convergence est cependant suffisamment nette pour qu'on soit sûr de ne pas poursuivre un fantôme. Le nombre d'Avogadro est maintenant une des données fondamentales de la science atomique. On s'accorde à dire qu'il y a dans 22,4 litres d'un gaz quelconque  $60 \times 10^{22}$  molécules.

On arrive donc, dans cette voie, non seulement à légitimer l'hypothèse d'Avogadro, mais encore à en prendre une sorte de mesure. C'est une physique de l'objet qui est remise à la base d'une physique de la compensation des phénomènes. La ligne qui va de l'hypothèse d'Avogadro à la loi d'Avogadro, puis de la loi d'Avogadro au nombre d'Avogadro retrace toute l'histoire scientifique d'un siècle. Le long de cette ligne une intuition s'éclaire et se précise. Cette intuition déborde finalement le positivisme.

D'une manière générale, l'action du positivisme apparaît donc historiquement comme un intermédiaire. Il apparaît au contact avec deux métaphysiques diverses, un rationalisme de l'hypothèse et le réalisme des vérifications convergentes. Deux métaphysiques ? C'est peut-être pour cette raison que le positivisme prétend ne s'inféoder à aucune. Dans le règne de l'intuition, être libre, c'est avoir deux maîtres.

(A suivre.)

---

## Une thèse féminine en Sorbonne sur Marie Lenéru.

---

Le vendredi 8 janvier, vers 9 heures et demie, les photographes étaient nombreux dans la cour de la Sorbonne, à l'occasion de la soutenance de thèse de M<sup>lle</sup> Suzanne Lavaud.

Toutefois, ce n'était pas le charme seul de cette émouvante jeune fille, ni son titre de candidate au Doctorat, qui avaient suscité tant de curiosité. Il y avait là un gros public : des universitaires, des étudiants et des étudiantes, des amis de M<sup>lle</sup> Lavaud et de sa famille, des hommes et des femmes cultivés attirés par le sujet de la thèse, des vieilles dames et des retraités, comme on en rencontre inévitablement aux soutenances, et aussi des gens qui ne fréquentent guère la Sorbonne, mais qui y étaient venus poussés par le désir de contempler un triomphe de l'énergie et de l'intelligence : pour la première fois chez nous, un être que la nature avait emprisonné dans le silence, allait conquérir le grade de docteur ès lettres. Suzanne Lavaud est sourde-muette.

Quand je dis muette, il faut s'entendre. Elle l'était de naissance, mais un miracle d'amour et de patience lui a rendu la parole. Avec l'aide et d'après les indications d'un professeur spécialiste, M. et M<sup>me</sup> René Lavaud apprirent à leur enfant sourde à prononcer les mots et à les lire sur les lèvres.

Ils surent, de plus, entourer leur fille aînée d'une si chaude atmosphère de tendresse que sa vie parut presque normale à cette dernière. Elle sentit au minimum la différence qui la séparait des petites sœurs avec lesquelles elle était élevée, si bien qu'à première lecture le *Journal* de Marie Lenéru, plein du deuil tragique du monde des sons, lui fut comme étranger, sans lien avec son propre cas.

Vraiment, à la voir entrer dans la salle Louis Liard, sourire à ses amis, serrer des mains, s'installer à la traditionnelle petite table, sous l'œil vigilant des objectifs, qui croirait qu'elle ne soit pas absolument comme tout le monde ?

Voici pourtant une dérogation à l'usage : sa mère s'assied à côté d'elle pour lui répéter, si besoin est, les questions des examinateurs. Ceux-ci, en face d'elle, ne songent pas toujours à mettre

leur visage sous la lampe allumée près d'eux : ils parlent, consultant leurs notes, baissant ou tournant la tête, oubliant parfois que la candidate ne les « entend » plus si le mouvement de leurs lèvres lui échappe. Mais elle est si adroite à enchaîner, cette candidate, elle soutient la discussion d'une manière si naturelle, que l'oubli des maîtres est davantage pour elle un compliment qu'une gêne.

On ne sentit un peu de trouble dans sa voix qu'au début de l'exposé qu'elle fit, lorsque M. Fernand Baldensperger, président du Jury, lui eut donné la parole sur *Marie Lenéru, sa vie, son Journal, son théâtre* (1). Tout de suite, le public prêta l'oreille. Chacun voulait entendre. Et l'on écouta, non sans émotion, cette voix qu'elle ne percevait pas elle-même évoquer le drame intime d'une Marie Lenéru luttant contre le silence et l'obscurité. Ce fut pathétique.

Je n'ai pas connu Marie Lenéru. J'étais encore une fillette quand elle est morte et quand la fin de la guerre m'a ramenée d'Algérie en France. Un hasard m'a fait lire son *Journal*, au moment de sa publication ; je dois avouer que j'y prêtai peu d'attention. Trop jeune encore, je fus rebutée par l'austérité de la pensée et la sobriété du ton ; j'eus l'impression que Marie Lenéru était trop différente de moi pour jamais m'intéresser. Sans doute, comme elle, j'étais condamnée au silence, mais cette condamnation m'avait été infligée presque dès ma naissance, et je ne pouvais imaginer le monde des sons que Marie avait connu. Ses regrets, sa hantise de la musique surtout m'étaient totalement étrangers. Je ne comprenais même pas bien sa souffrance ; j'avais encore toutes mes illusions ; mêlée depuis toujours à la vie des petites filles de mon âge, je ne réalisais pas entièrement la différence qui me séparait d'elles. Il a fallu la leçon de la vie, les contacts fréquents et renouvelés avec les étrangers, pour me mûrir et me préparer à une compréhension plus fraternelle. Aussi, quand, il y a près de deux ans, le *Journal* de Marie Lenéru est tombé de nouveau entre mes mains, je l'ai relu avec une curiosité attentive. Cette fois, les pages douloureuses ont éveillé une résonance profonde en mon âme et le malaise confus qui m'oppressait si souvent, à ne pas vivre comme les autres, a été soulagé de se voir exprimé avec cette cruelle mais saine lucidité. Des beautés m'ont frappée, qui m'avaient d'abord échappé, et surtout la qualité d'une intelligence qui avait réussi à se projeter vigoureusement hors de son univers si limité.

Je ne pensais pas toutefois que Marie Lenéru pût être l'objet d'un travail en Sorbonne. Mon professeur, M. Gailfe, a eu l'heureux à propos de me suggérer cette étude, et je m'y suis livrée avec une ardeur qui, peu à peu, est devenue de l'enthousiasme.

Enfant au cœur avide, mais ignorant des amertumes de la vie, Marie Lenéru formulait un jour naïvement ce souhait, qui était, dit M<sup>lle</sup> Lavaud, « d'une imprudence tragique » : « Si l'ieu pouvait me discerner la palme du martyr, mes plus grands vœux seraient exaucées (*sic*) ». Deux ans après, en 1889, à la suite d'une

(1) C'est le titre de la thèse de M<sup>lle</sup> Lavaud, qui paraît en ce moment à la Société française d'Éditions littéraires et techniques, Edgar Malfère, Paris.

rougeole, elle devient sourde et presque aveugle. La nuit dans le silence, la solitude absolue. Cependant, elle va émerger peu à peu des ténèbres. Sa vue s'améliore : « Que c'est beau, la lumière, et comme notre âme s'en pétrit !.. » Mais le silence, pour toujours, se fait autour d'elle. Marie Lenéru restera sourde, totalement sourde. « Il n'y a pas de souffrance plus inhumaine que la surdité », dit-elle, rejoignant sainte Hildegarde, la géniale bénédictine du XII<sup>e</sup> siècle, qui écrivait : « Le silence absolu est inhumain. » Marie Lenéru se compare elle-même à une moniale carmélite, « dans toute la rigueur de la clôture et du silence ».

Toutefois, en dépit de son malheur, elle aime la vie, prodigieusement, « la vie comme elle est ». Et c'est dans cet amour de la vie qu'elle puisera la volonté de se recréer. Des années d'études et de lectures, où elle déchiffre à la loupe les caractères imprimés, et où elle rédige, presque sans voir, de magnifiques pages de son *Journal*.

Elle songe à composer des romans, parce que c'est « commode pour réunir toutes ses notes ». Elle en bâtit un. Seulement, la foi lui manque, et le goût. Sa première tentative littéraire, c'est *Saint-Just*, qu'elle termine à trente ans (1905), un essai d'inspiration nietzschéenne et barr  sienne, paru, après sa mort, aux *Cahiers Verls* de Daniel Halévy.

Mais une vocation impérieuse entraîne Marie Lenéru vers le théâtre, où elle conquiert du premier coup la gloire avec les *Affranchis* (1910). Comme l'a dit François de Curel, son maître, Marie Lenéru « a fait entrer tellement d'elle-même dans les *Affranchis* qu'on peut les considérer comme un splendide épanouissement du *Journal* ». Trois autres pièces connurent les feux de la rampe mais n'eurent aucun succès. Quatre pièces d'elle n'ont jamais été jouées ; une seule, *le Mahdi*, est encore inédite. Aucune n'est indifférente. L'auteur des *Affranchis* ne pouvait rien écrire de médiocre.

Son théâtre, dit M<sup>lle</sup> Lavaud, « intéresse par les idées, séduit par la forme, déconcerte parfois par une impartialité qui ne se soucie pas d'entraîner la conviction. Mais si Marie n'a pas toujours l'habileté qui conduit au succès, elle a tous les dons qui commandent l'estime et appellent l'admiration. Elle est classique par la qualité de son style, la vigueur de son intelligence, la simplicité de ses conceptions, son art cornélien de traiter les conflits d'âmes, dons que l'on trouve rarement chez les hommes, et jamais, avant elle, chez les femmes. Aussi, dans le théâtre contemporain, elle occupe une place à part ; elle est la seule femme de lettres qui ait réussi à s'y faire un nom.

Restera-t-il quelque chose du théâtre de Marie Lenéru ? En tout cas, il est bien certain que le *Journal* ne saurait périr, qui nous a révélé « la plus vraie » Marie, « la plus émouvante, la plus

humaine » et — le mot est d'elle — « la plus seule ». Cet extraordinaire *Journal*, d'une essence si pénétrante et dont le parfum ne se peut comparer à aucun autre, fit sensation lorsqu'on le publia, en 1922, chez Crès, avec une préface de François de Curel. Il demeure incontestablement la base la plus solide de la réputation de Marie Lenéru.

A présent, la parole est aux membres du Jury.

M. Baldensperger rend hommage à l'énergie morale et au grand talent de M<sup>lle</sup> Lavaud, et fait observer qu'il eût été intéressant de rechercher ce que Maurice Barrès, — qui l'avait vue et qui avait correspondu avec elle, — a pu écrire de Marie Lenéru dans ses *Cahiers*.

M. Félix Gaiffe, rapporteur de la thèse, s'adresse à la candidate plus qu'au public, avec l'évident souci d'être compris. C'est à lui que Suzanne Lavaud doit d'avoir entrepris son ouvrage. Il est heureux de dire publiquement tout le bien qu'il en pense. De tous ceux qui, vers le même moment, lui soumirent des sujets de thèse, M<sup>lle</sup> Lavaud, la première, a mené à bonne fin son travail. Cette vaillante n'a pas marchandé sa peine, ne demandant au professeur que d'être son guide, sans chercher jamais à substituer l'effort du maître au sien propre. Et le résultat obtenu mérite un plein éloge.

Aux prises avec des difficultés tout à fait spéciales, M<sup>lle</sup> Lavaud a su merveilleusement se débrouiller, aussi bien à la Bibliothèque nationale que dans les archives compliquées de la Comédie-Française et de l'Odéon. Si elle n'a pas eu autant de succès auprès de M<sup>lle</sup> Marthe de Curel, qui n'a pas consenti à lui communiquer les papiers de son père (correspondance avec Marie Lenéru), c'est que la tentative était, de ce côté-là, particulièrement difficile, puisqu'un académicien lui-même, préparant son discours de réception, — M. Charles Le Goffic, — avait essuyé semblable refus. Bref, la documentation de M<sup>lle</sup> Lavaud touchant le théâtre de Marie Lenéru est aussi complète et précise qu'elle pouvait l'être, de l'avis d'un juge aussi compétent que l'éminent professeur de l'histoire du théâtre, M. Félix Gaiffe.

Ce livre d'une sourde, si solidement bâti, est écrit dans une langue qui sonne bien à l'oreille. Pour faire goûter des qualités de style remarquables, M. Gaiffe lit plusieurs morceaux, dont l'auditoire souligne par ses applaudissements le charme musical.

Il loue ensuite la candidate pour sa fort adroite répartition, au cours des chapitres de son livre, des divers éléments du *Journal* ; pour son joli portrait de « la première Marie » ; pour ses apprécia-

tions psychologiques de Marie parvenue au plein développement de sa personnalité, ou de Marie bouleversée par la guerre et s'humanisant devant le tragique des faits. Suzanne Lavaud a des passages dignes du *Journal* lui-même.

Ce qui manque un peu dans cette thèse sur un auteur dramatique, c'est ce que Félix Gaiffe, qui s'y connaît, appelle l'atmosphère du théâtre. La place de Marie Lenéru dans le mouvement contemporain n'est pas toujours assez nettement marquée. Avec une malicieuse bonhomie, le professeur relève les jugements un peu courts portés — non sans une juvénile intransigeance — sur quelques auteurs dramatiques contemporains de Marie Lenéru et il provoque des sourires en montrant, rélégués au bas d'une page, dans une simple note, des noms notoires. Enfin il demande :

— Des pièces de Marie Lenéru qui n'ont pas été représentées, laquelle vous paraît jouable ?

— *Le Bonheur des Autres*, répond vivement M<sup>lle</sup> Lavaud.

— Beaucoup se prononcent pour *La Maison sur le Roc*.

— Je tiens pour *Le Bonheur des Autres*, qui s'inspire d'une histoire vraie.

— Ce n'est pas une raison, au théâtre, réplique M. Gaiffe, qui sourit de cette inexpérience de jeune fille.

Et ce qu'il y a de fraîcheur d'âme dans cette aimable savante va la sauver de toute pédanterie, au cours de la discussion qui s'élève entre elle et M. Baldensperger, d'abord, M. Daniel Mornet ensuite, sur les deux travaux complémentaires qu'elle présente au Jury.

Le roman d'*Olivier* doit-il être attribué à M<sup>me</sup> de Duras ou fut-il l'œuvre du mystificateur Henri de Latouche ? Maître et élève en viennent à la conclusion que l'unique moyen de résoudre cette énigme serait de rechercher si, dans les manuscrits laissés par M<sup>me</sup> de Duras, se trouve l'original d'*Olivier*. M. Baldensperger fait compliment à M<sup>lle</sup> Lavaud de l'objectivité avec laquelle elle expose les deux thèses, et de son sens critique. Il n'admet pas l'épithète de « frivole » appliquée au salon de M<sup>me</sup> Récamier.

— Frivole, Mademoiselle, un salon où Humboldt s'entretenait avec Ballanche, et où Chateaubriand, à mi-voix, traitait Lamartine de grand dadais ?

Avec décision, la jeune candidate maintient « frivole ».

— M<sup>me</sup> Récamier n'était pas une intellectuelle comme M<sup>me</sup> de Duras, et M<sup>me</sup> Récamier avait plusieurs admirateurs.

— Puisque c'est cela que vous appelez frivole...

Excellent travail, déclare M. Mornet, qui fut chargé d'examiner

le second mémoire, excellent travail et qui mérite d'être imprimé. L'Ellénore d'*Adolphe* eut-elle pour modèle M<sup>me</sup> de Staël ou M<sup>me</sup> Lindsay ? Plutôt M<sup>me</sup> Lindsay que M<sup>me</sup> de Staël. Mais Benjamin Constant n'a-t-il pas pu ajouter des éléments de pure imagination ? L'auteur de l'essai n'en veut rien croire. Benjamin Constant, affirme-t-elle, n'avait pas d'imagination.

— Savez-vous, intervient M. Baldensperger, que la famille de Constant a adopté M<sup>me</sup> Lindsay, au point de désirer posséder un portrait d'elle. Comment la voyez-vous, physiquement ?

— Une grande belle femme, répond la candidate sans hésiter.

— Mais les cheveux, le teint ? Brune ou blonde ?

— ...

— Rousse, Mademoiselle. Car elle était Irlandaise !

Et le Jury se retire. La délibération ne traîne pas. Quelques minutes plus tard, M<sup>lle</sup> Suzanne Lavaud est proclamée Docteur d'Université avec la mention « très honorable ». Le public approuve chaleureusement. Les amis s'empressent. Les photographes rentrent en scène. Gracieuse et modeste, la nouvelle « Docteur » de l'Université de Paris garde son calme souriant. Nulle affectation chez elle, nulle pose ou attitude d'héroïne. C'est une jeune fille qui veut rester « comme les autres ».

RAOUL GOUT.

---

*Le Gérant* : JEAN MARNAIS.



# TABLE DES MATIÈRES

Année 1931-1932

(1<sup>re</sup> SÉRIE)

## LITTÉRATURE FRANÇAISE

Moyen Age et XVI<sup>e</sup> siècle

		Date du N <sup>o</sup>	Page	Tome
<i>La tragédie française au XVI<sup>e</sup> siècle :</i>				
— II. Robert Garnier...	<i>R. Lebègue.</i>	15 févr. 32,	460,	I
— III. —	—	29 févr. 32,	548,	I

<i>La belle et plaisante histoire des quatre fils Aymon :</i>	<i>Ch. Guerin de Guer.</i>	15 mars 32,	593,	I
---	----------------------------	-------------	------	---

## XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles.

<i>De l'ironie dans les tragédies de Racine :</i>				
— I.....	<i>L. Brunschwig.</i>	15 déc. 31,	1.	I
— II.....	—	30 déc. 31,	143,	I

<i>Lessing et Corneille interprètes d'Aristote :</i>				
— I.....	<i>E. Tonnelat.</i>	15 déc. 31,	79,	I
— II.....	—	15 janv. 32,	224,	I

## XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles

<i>Chronologie du Romantisme (1804-1830) :</i>				
— I. Les premières controverses.	<i>R. Bray.</i>	15 déc. 31,	17,	I
— II. Nouveaux appels romantiques.....	—	30 déc. 31,	111,	I
— III. Amitiés et groupes romantiques.....	—	15 janv. 32,	254,	I
— IV. Politique et littérature.....	—	30 janv. 32,	358,	I
— V. Le romantisme de la « Muse ».....	—	29 févr. 32,	513,	I
— VI. Le débat de 1824.	—	30 mars 32,	733,	I

		Date du N°	Page	Tome
<i>Les réactions de la vie contemporaine sur la littérature :</i>				
— I.....	F. Strowski.	30 déc. 31,	97,	I
— II. L'interdépendance universelle.....	—	30 janv. 32,	300,	I
— III. Le sentiment de l'indépendance.....	—	15 févr. 32,	403,	I
— IV. La vitesse.....	—	15 mars 32,	621,	I

## LITTÉRATURE GRECQUE ET LATINE

*Esthétique et critique littéraire chez les Grecs :*

— IV. Platon et Homère.....	A. Puech.	15 déc. 31,	54,	I
— V. Aristote : théorie générale du Beau.....	—	30 déc. 31,	168,	I
— VI. Aristote : la poétique, la tragédie.....	—	15 janv. 32,	245,	I
— VII. Aristote : La poétique, l'épopée.....	—	30 janv. 32,	339,	I

*Virgile et l'Italie primitive :*

— I. Le dessein de Virgile...	P. Couissin.	15 févr. 32,	385,	I
— II. La reconstitution de Virgile peut-elle être exacte?	—	29 févr. 32,	495,	I
— III. Le Latium primitif et les premières invasions...	—	30 mars 32,	714,	I

## LITTÉRATURE ÉTRANGÈRE ET COMPARÉE

*La pensée de Vico :*

— II. Les valeurs dynamiques de la Scienza Nuova...	P. Hazard.	15 déc. 31,	42,	I
— III. Les influences sur la Pensée française.....	—	30 déc. 31,	127,	I

*L'art de Gogol :*

— IV. Le manteau : Les âmes mortes.....	J. Legras	15 déc. 31,	79,	I
— V. Conclusion.....	—	30 déc. 31,	178,	I

*Romanciers allemands contemporains :*

— I. Thomas Mann ; biographie.....	R. Guignard.	15 janv. 32,	213,	I
— II. Le problème de la décadence chez Thomas Mann.....	—	30 janv. 32,	347,	I
— III. Le problème de l'artiste chez Thomas Mann...	—	29 févr. 32,	563,	I

		Date du N°	Page	Tome
<i>Les chants épiques des Slaves du Sud :</i>				
— I.....	A. Vaillant.	30 janv. 32,	309,	I
— II.....	—	15 févr. 32,	431,	I
— III.....	—	15 mars 32,	635,	I
<i>Le Roman rustique (Suisse-Allemagne-France-Angleterre) :</i>				
— I.....	P. Van Tieghem.	30 mars 32,	695,	I
<i>Les bylines russes :</i>				
	A. Mazon.	30 mars 32,	673,	I

## PHILOSOPHIE

*Figures et doctrines de philosophes au XIII<sup>e</sup> siècle :*

— I. Caractère général de la philosophie au XIII <sup>e</sup> siècle.....	A. Forest.	15 déc. 31,	32,	I
— II. La philosophie de Guillaume d'Auvergne.....	—	30 déc. 31,	158,	I
— III. La philosophie dans l'ordre des Franciscains...	—	15 janv. 32,	236,	I
— IV. La réforme d'Albert le Grand et de saint Thomas d'Aquin.....	—	30 janv. 32,	375,	I

*Essai d'une classification des intuitions atomistiques :*

— I. La complexité fondamentale de l'atomistique...	G. Bachelard.	30 janv. 32,	289,	I
— II. La métaphysique de la poussière.....	—	15 févr. 32,	418,	I
— III. L'atomisme réaliste.....	—	29 févr. 32,	530,	I
— IV. Les problèmes de la composition des phénomènes.	—	15 mars 32,	611,	I
— V. L'atomisme positiviste...	—	30 mars 32,	750,	I

*Introduction à la théorie thomiste de la connaissance :*

— I. Y a-t-il un problème thomiste de la connaissance?.....	H. Gouhier.	29 févr. 32,	481,	I
— II. La critique de l'évidence de Dieu.....	—	15 mars 32,	648,	I
— III. La signification critique des preuves thomistes de l'existence de Dieu.	—	30 mai 32,	707,	I

## HISTOIRE

		Date du N°	Page	Tom e
<i>L'Eglise et la Révolution française:</i>				
— I. L'Eglise de France en 1789.	<i>A. Mathiez.</i>	15 janv.	32, 193,	I
— II. Le programme des philosophes et des révolutionnaires.....	—	30 janv.	32, 327,	I
— III. Le mariage de l'Eglise et de l'Etat.....	—	15 févr.	32, 448,	I
— IV. Les causes de l'échec de la constitution civile du clergé.....	—	15 mars	32, 579,	I

## VARIÉTÉS

Les sauvagesses de Chateaubriand, et leur réalité historique.....	<i>A. Roy.</i>	30 déc.	31, 184,	I
Une nouvelle collection de textes français.....	<i>P. Hazard.</i>	15 janv.	32, 271,	I
Les rythmes de timbres dans la poésie grecque.....	<i>P. Servien.</i>	15 janv.	32, 277,	I
Les Abele spelen.....	<i>J. Walch.</i>	15 mars	32, 654,	I

## BIBLIOGRAPHIE

Le marquis de Vauvenargues par GUSTAVE LANSON.....	<i>G. Saintville.</i>	15 déc.	31, 92,	I
Le théâtre de Strindberg par A. JOLIVET.....	<i>J. Lescoffier.</i>	15 mars	32, 670,	I

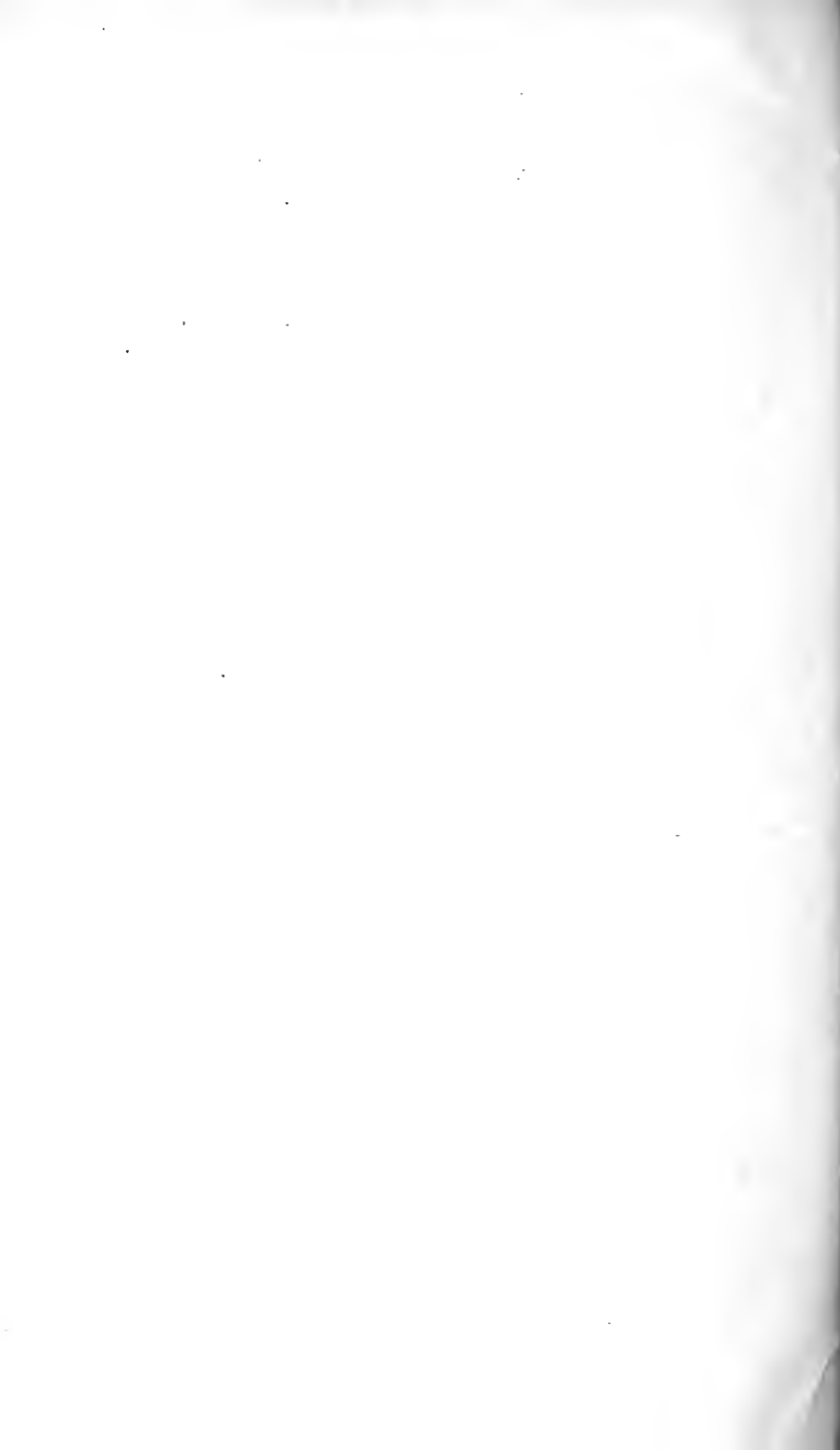
## THÈSE

Une thèse féminine à la Sorbonne sur Marie Lenéru.....	<i>R. Gout.</i>	30 mars	32, 763,	I
--	-----------------	---------	----------	---

## NÉCROLOGIE

Le professeur Mathiez.....	<i>F. Strowski.</i>	15 mars	32, 577.	I
----------------------------	---------------------	---------	----------	---











P

285246

Philol.

R

Author

Title

Revue des cours, 33<sup>1</sup>, 1931-32

**University of Toronto  
Library**

**DO NOT  
REMOVE  
THE  
CARD  
FROM  
THIS  
POCKET**

**Acme Library Card Pocket  
Under Pat. "Ref. Index File"  
Made by LIBRARY BUREAU**

